Ferrari, Paolo

CLOTILDE CASTRUCCI

IL TEATRO DI PAOLO FERRARI

SAGGIO CRITICO

CON UNA LETTERA
DI
GIULIO CAPPUCCINI

CITTÀ DI CASTELLO
S. LAPI TIPOGRAFO-EDITORE

1898

CLOTILDE CASTRUCCI

IL TEATRO DI PAOLO FERRARI

SAGGIO CRITICO

CON UNA LETTERA

DI

GIULIO CAPPUCCINI

CITTÀ DI CASTELLO
S. LAPI TIPOGRAFO-EDITORE

1898

CLOTILDE CASTRUCCI

IL TEATRO DI PAOLO FERRARI

SAGGIO CRITICO

CON UNA LETTERA
DI
GIULIO CAPPUCCINI

CITTÀ DI CASTELLO
S. LAPI TIPOGRAFO-EDITORE
1898

Egregia Signorina,

Di Paolo Ferrari hanno già scritto parecchi, tra cui il Martini, il Panzacchi, il Fortis; e specialmente i primi due, che son critici acuti, dotti e profondi, han detto cose ottime. Pure, non è male che di lui si scriva ancora qualcosa, soprattutto da' giovani colti e d'ingegno. Infatti, altro è dire perchè un autore, fornito di certe tendenze naturali e vissuto in un certo luogo e momento, abbia preso una via piuttosto che un'altra, e ci abbia corso a quel modo, altro invece è giudicare assolutamente i pregi e i difetti de' suoi lavori. Il primo studio dà lume al secondo, ma tutt'e due non sono la stessa cosa; anzi richiedono nel critico cognizioni e gusto per qualche lato diversi, e non è male notarlo. Ora, l'esser vissuti a' tempi d'un autore, l'averlo conosciuto di persona, l'aver assistito a' suoi trionfi e alle sue sconfitte, son requisiti ottimi per descrivere, come dicono, quel dato ambiente, e per darci la spie-

gazione di talune circostanze, le quali altrimenti si rischierebbe di non capire o di capir male, che è poi tutt'uno. Ma è vero altresì che ciascuno, volere o no, giudica più o meno con le idee del suo tempo e con gli affetti propri; sicchè, in fatto d'arte, il giudizio ultimo e definitivo, quello che rimane nella storia, non è sempre lo stesso di chi visse con l'autore. E a me non par troppo ardito riferire questo ragionamento, sebbene con una certa moderazione, anche alla critica del Ferrari, soprattutto quando si consideri che il gusto teatrale si rinnova assai più rapidamente d'ogni altro, e che il Ferrari, benchè morto da soli nove anni, pure non fu davvero padrone delle scene italiane fino alla sua morte, benchè lo affermi una storia della nostra letteratura. Perciò dicevo che non mi par punto degno di biasimo, se un giovane, a cui l'eco de' superbi trionfi e delle acerbe sconfitte giunge velato dal tempo, prende a esaminar serenamente quale fu l'opera drammatica del Ferrari, con quell'amorevole cura, con cui vanno messe in rilievo anche le mezze figure della storia letteraria, tra le quali il commediografo modenese ha degnamente il suo posto.

Ella dunque ha fatto bene, a parer mio, seguendo il consiglio di chi l'esortò a pubblicare questo saggio, composto due anni or sono, come tesi di diploma nell' Istituto Superiore di Magistero Femminile. E le pagine ch'Ella ha scritto, ottima Signorina, non saranno certamente inutili nè fastidiose, perchè c'è tutta la schiettezza delle impressioni provate dopo uno studio assai lungo e diligente; perch'Ella dice il suo pensiero con sicurezza di stile, e spesso con grazia; perchè nelle sue parole manca la lode superlativa e sistematica, a cui son portati i giovani; e degli altri

difetti giovanili, come lo svolger troppo qualche parte e limitarne soverchiamente qualche altra, c'è soltanto una lieve traccia. Tutti poi, ne son certo, leggeranno con piacere la lettera, quasi interamente ignorata, del Ferrari al Giovagnoli. È questa una bella pagina autobiografica, della quale dovrà tener conto chi voglia scrivere di lui; giacchè in essa, l'autore, bistrattato da' critici, si difende assai bene con calore e sincerità. Così pure, tutti leggeranno volentieri lo studio imparziale e accurato che Ella fa, de' due lavori più geniali, cioè Goldoni e le sue sedici commedie nuove *e* La satira e Parini; *e piacerà, perchè scritta col delicato sentimento del cuore femminile, l'analisi psicologica di taluni caratteri di donna, come quello della Nicoletta, la sposa del Goldoni, e quello della Teresa, l'eroica madre, in cui l'autore volle ritrarre Elisabetta Palmieri, sua mamma adorata..*

In quanto alle linee generali, si può dir che, ogni studio critico sul Ferrari, dovrà aggirarsi intorno a due punti. Egli stesso rammentava che un critico milanese, volendo tirargli una frecciata, aveva scritto che, per fare una commedia nuova, bastava prenderne una o del Goldoni o francese, raffazzonarla sì da renderla discretamente fischiabile, e venderla a un capocomico. [1] *Perchè, salvo ben pochi de' suoi lavori, tutto il resto rispecchia o il teatro goldoniano, o quello francese di qualche anno fa. E la cosa, di per sè stessa, non sarebbe tale da condannar l'autore senz'altro. Tutti i critici, difatti, dovrebbero rileggere quel che scrisse il Martini sulla così detta originalità d'un*

[1] Vedi *Il libro delle confessioni, raccolte da G. Costetti.* Roma, 1888, pag. 93.

lavoro drammatico; [1] *e poi, in quanto al mettere una tesi come fondamento d'una commedia o d'un dramma, a me pare in generale perfino eccessivo il biasimo, che Ella, Signorina, riconosce giusto. Troppe volte i critici dimenticano che sul teatro, o in un romanzo, o altrove, gran parte dell'illusione è dovuta a un accordo convenzionale tra l'autore e il pubblico.* [2] *Tutto sta a non abusarne. Ma perchè negate* a priori *che un personaggio faccia, a suo tempo e con garbo, un po' di predica, tanto più che se ne fanno anche nella vita reale, e arricciate il naso, se dal fondo dell'azione scaturisce distrutto un pregiudizio o ribadita una verità mal nota o male accetta? È questione di misura, d'opportunità, di forma limpida e spigliata; e il guaio è solo quando la tesi investe addirittura tutta l'azione, quando soffoca la vivacità e la naturalezza, quando la* tirata *è fatta per sistema, giacchè la commedia e il dramma devono soprattutto ed essenzialmente divertire e commuovere. Pur troppo, il Ferrari non sempre intese questo, non sempre imitò restando originale e divertendo. Ma, per carità, badiamo di non prendercela di soverchio con la rettorica, chè ce n'è molta anche adesso, e dovunque; diciamo piuttosto che quella lì, de' tempi del Ferrari, ora dispiace sul teatro.*

A ogni modo, non si può sorridere di lui e passar oltre, quando si consideri che la schiera degl'imi-

---

[1] Nella prefazione alle *Commedie di V. Martini*. Firenze, Le Monnier, 1876.

[2] Vedilo esposto con grand'efficacia e acume dal Baretti, o nell'originale francese del *Discours sur Shakespeare et sur monsieur de Voltaire,* o nella bella traduzione che ne fa di quel brano Luigi Morandi, nel suo *Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire,* ecc. Lapi, 1884, pag. 90-98.

tatori del teatro francese fu (ed è ancora) assai numerosa in Italia; e che mentre quasi tutti gli altri furono (e sono anche oggi) travolti, il Ferrari invece riuscì spesso a farsi ascoltare e applaudire: segno codesto, ch'egli ebbe più arte di tutti, o almeno ch'egli conobbe meglio il pubblico pel quale scriveva. E la stessa lode gli va data su gl'imitatori antichi del Goldoni, de' quali adesso appena si ricorda il nome.

A me, ottima Signorina, sarebbe piaciuto di notarlo esplicitamente, e investigarne un pochino il come e il perchè; e avrei accennato altresì, in che modo utilmente si sarebbe potuto e si potrebbe imitare il Goldoni. Il quale fu grande nel ritrarre artisticamente la vita popolare, appunto perchè non volle ritrarre il popolo in genere, chè avrebbe corso il rischio di riuscire sbiadito e indeterminato; ma si limitò a dipingere quello di Venezia o di Chioggia del suo tempo. Bisogna restringere il campo della propria osservazione, sì ch'esso abbia confini netti, per diventar vivi, efficaci, coloriti; e questa è la cagione per cui piacciono taluni lavori, come Cavalleria rusticana, *fatti su codesto stampo.*

Ella che ha parole così calde d'affetto e d'ammirazione pel popolo, e mostra di prediligere le commedie che ce lo rappresentano, avrà notato certamente, come gran parte del colorito alle commedie popolari del Goldoni proviene dall'uso del dialetto. Anzi molti reputano che il teatro popolare dovrebb'essere in gran parte dialettale, sin a quando il popolo delle diverse parti d'Italia non avrà assunto caratteri comuni e generali, e finchè non sia compiuta l'unità della lingua, specialmente di quella familiare, le cui diversità spesso stridenti non son ultima cagione che impedisce

lo svolgersi della commedia schiettamente e propriamente italiana. E del teatro dialettale son fautore anch' io, purchè l'azione abbia come sfondo necessario quel paese il cui dialetto si parla. Recitare, supponiamo, in milanese, una commedia, la cui tela potrebbe benissimo svolgersi tanto a Milano, quanto a Palermo e magari a Calcutta, mi è sempre parsa una mezza sciocchezza. A ogni modo, in tal caso, il dialetto non è più un mezzo artistico adatto e determinato.[1] *Ora, il Ferrari si provò anche lui a scrivere in dialetto, e mostrò d'aver compreso molte di queste cose; ma a lui s'opponeva, tra l'altro, che il suo dialetto, anche perchè manca d'una letteratura, è de' meno comunemente intesi, e non può, per questo lato, reggere al confronto del veneziano, del milanese, del napoletano, e anche del piemontese.*

Se il nostro autore dovè rinunziare allo scrivere in dialetto, avesse almeno posto un po' più di cura alla forma italiana, e, specialmente a' suoi versi, avesse cercato di dar un'andatura più snella, sobria, elegante, e talvolta anche più corretta! Questa è pure una delle cagioni, per cui i suoi lavori sono andati perdendo il favore del pubblico. Ella, Signorina, ha distinto con acume qual parte di essi si può ritenere scomparsa per sempre dalle nostre scene, e quale può

[1] Così vedo che la pensa anche il signor O. Poggio, in un suo studio sul teatro piemontese, cominciato a pubblicarsi ora nel periodico *Natura ed Arte* (Num. 13, del 1° giugno corrente). Del resto, all'efficacia del dialetto nel Goldoni e nella commedia in genere, aveva pensato anche il Manzoni, che ne parla verso la fine dell'*Appendice alla relazione intorno all'unità della lingua.* E la questione tutt' intera, sul linguaggio della commedia, è trattata egregiamente da L. Morandi, nel suo libro *Le correzioni ai Promessi Sposi e l'unità della lingua,* di cui forma una parte molto importante, molto saccheggiata e poco citata.

reggere ancora e piacere; e nel noverar questi ultimi, mi pare che abbia largheggiato. Ma, anche ammesso che il Ferrari abbia perso ogni sapore, come dicono, d'attualità, non è una buona ragione, perchè non si rappresentino più i suoi lavori, o se ne rappresenti solo qualcuno, e raramente.

Oramai, in Italia, siamo diventati troppo esclusivi: e non è buon segno della nostra coltura. Non più tragedie, perchè si dice che n'è passato il tempo, o perchè (notava anche, poco tempo fa, Guido Biagi) non ci son più attori che le sappiano recitare; non più la maggior parte de' drammi italiani e stranieri; non più commedie del buon genere antico, troppo semplici e ingenue; e così via. E questo non è bene. Non tutti vanno a teatro unicamente per digerire ridendo; e gran parte della coltura drammatica, cioè d'un'arte insigne, occorre formarsela a teatro, vedendo e sentendo recitare. Sicchè il teatro dovrebbe talvolta servir di museo, anche in Italia. Ella sa che in Germania e in Francia, dove le pochades *pur nascono numerose e attecchiscono, si rappresenta spesso non solo il Goethe, lo Schiller, l'Hugo, ma il Racine, il Corneille, e altri autori nè moderni nè esilaranti. Ora, non dico che il Ferrari sostenga il confronto di que' colossi; ma parecchi suoi lavori dovrebbero entrare stabilmente nel numero di quelli destinati a mostrar viva e parlante sulla scena, la storia del teatro italiano, ed essere rappresentati degnamente. Questa parrà di certo un'eresia a molti, e soprattutto ai capocomici, i quali, come le crestaie, non vedono altro mezzo di far quattrini (o meglio, di non morir di fame), che l'* articolo *di Parigi. E forse hanno torto.*

Qui metto fine alle mie ciarle, egregia Signorina;

ma ho gran paura che queste, invece d'ingraziarle qualche lettore che m'avesse seguito sino in fondo, l'abbiano annoiato e messo di mal umore. Ebbene, questo lettore, se c'è, se la prenda con me solo.

Roma, 10 giugno 1898.

GIULIO CAPPUCCINI.

Volendo studiare le opere di Paolo Ferrari, è necessario veder anzitutto il filo che le unisce alla drammatica anteriore, e specialmente al teatro di Carlo Goldoni.

Considerando la fanciullezza di Carlo Goldoni e quella di Paolo Ferrari, vediamo tra loro una somiglianza notevole: ambedue sentirono fin da giovinetti l'impulso e la forza irresistibile che li trascinava al teatro. Il veneziano leggeva e rileggeva spessissimo le opere comiche del Cicognini, e a otto anni abbozzava una commedia; il modenese, ancor quando si trovava su i banchi della scuola, leggeva il Goldoni e scriveva un lavoro drammatico, ma non oltrepassò mai il primo atto, perchè gli amici non accolsero con molto favore quel primo tentativo. Tutt'e due furono sacerdoti del tempio di Temi, ma il Ferrari, appena compiuti faticosamente gli studi, li abbandonò, nè più se ne valse; il Goldoni invece, innamorato delle

dispute forensi, le coltivò per qualche tempo con amore, tanto, che quando dovette lasciarle, sentì vivissimo dispiacere.

Messi da parte codici e pandette, il Ferrari seguì l'impulso della sua dominante passione per il teatro, e tutto si diede a *quell'idolo imperioso* che lo trascinava, divenendo ben presto noto per alcuni lavori drammatici, nei quali si rivelò goldoniano; sembrava che egli, uniformandosi con arte squisita al modello, volesse rinnovare l'incomparabile scuola dell'artista veneziano. Infatti, trovata ricca miniera nel teatro comico del grande riformatore, il Ferrari non fece altro che porre in luce tesori nascosti e abbandonati: con lavoro febbrile e con l'intuito del genio, riuscì a far sue parecchie di quelle doti che avevano reso grande il Goldoni: la disinvoltura e la festività del dialogo, l'arte di annodare, nascondere, sciogliere le fila, la sceneggiatura e la condotta del lavoro, la facilità dell'intreccio, la verità dei caratteri, la vivacità e la vita dei personaggi, l'evidenza delle sentenze, il brio degli incidenti, la maestria dei passaggi; e tutto ciò, trasfuso nel temperamento e nell'educazione intellettuale di scrittore moderno, fu animato dallo spirito del nuovo secolo, trasportato in una società nuova, reso consentaneo ai nostri costumi, e fecondato da alti intendimenti e da nobili fini.

Quest'influenza goldoniana, visibilissima negl'inizi dell'artistica carriera di Paolo Ferrari, si sente più viva e forte nelle commedie popolari, che chiamerei, usando un'espressione di G. Gozzi *i migliori guazzetti scenici* dello scrittore modenese; intendiamoci però, dico migliori, mettendo da parte le commedie storiche. Nella *Medicina d'una ragazza ammalata* e nel *Codicillo dello Zio Venanzio,* alcune scene do-

mestiche, vivacissime, sembrano proprio scritte dal Goldoni; alcuni caratteri sembrano delineati da quella penna maestra con pochi tratti, ma rapidi e precisi, e il dialogo, spedito e veloce, arieggia quello delle *Barufe Chiozote*, del *Sior Todero brontolon*, dei *Rusteghi* e di tanti altri lavori goldoniani.

Se il Ferrari avesse cercato sempre la collaborazione del Goldoni sotto queste forme, cioè imitando e nel tempo stesso creando, se avesse considerato le commedie goldoniane come pure sorgenti di forza comica, come un complesso di regole d'arte generale, non di norme invariabili e fisse, certo la sua fama oggi non sarebbe inferiore a quella del comico veneziano, e noi vanteremmo un riformatore e un continuatore l'uno degno dell'altro. Ma il Ferrari non tenne sempre la stessa via; forse la troppa fede nel suo maestro gli nocque, poichè lo spinse a rifare alcuni lavori di quell'insigne commediografo, per adattarli, com'egli diceva, al gusto moderno. La prova, era facile prevederlo, fallì; perchè l'autore non tentò più di far suo il segreto dell'arte che aveva aperta al Goldoni la via della gloria; e invece di continuare la buona e lodevole imitazione, invece di togliere al veneziano quell'eredità che avrebbe potuto divenire suo patrimonio artistico, vale a dire lo studio dei caratteri, l'osservazione di ciò che si muove, s'agita, freme d'intorno a noi, l'osservazione di quanto v'è di comico e di drammatico nella vita, invece di tutto questo, egli si diede a rifare, a impastare sentimenti, personaggi, caratteri propri, con quelli delle commedie goldoniane, a fine di poter adattare il vecchio modello al nuovo ambiente sociale. Così l'*Amore senza stima* e gli *Amici e rivali* non sono altro che i rifacimenti della *Moglie saggia* e del *Vero amico*.

“La collaborazione dei vivi coi morti e con altri scrittori lontani e non noti di persona,” avverte il Camerini “è antichissima nei drammaturgi, i quali, più che gli altri scrittori, arricchiscono e delle tradizioni e dei lavori altrui e non sono mai propriamente originali; forse perchè l'assioma, *nulla di nuovo sotto il sole,* si avvera specialmente nella vita comune, nei costumi e negli incidenti ordinari del mondo.” Ma questa collaborazione, io osservo, è utile ed efficace quando non oltrepassa certi limiti; così, nel teatro di Paolo Ferrari, la collaborazione del Goldoni è ammirevole nelle commedie storiche e nelle commedie popolari, non in quelle che son vere copie dell'esemplare, e non sempre ravvivate dal colorito contemporaneo.

E questo che dico pel Ferrari, trova conferma in molti esempi che ci offre la letteratura italiana: infatti nel quattrocento vediamo umanisti, eruditi, accademici, che cercano esumare e vivificare un passato in gran parte morto e sepolto, mentre di fronte ad essi sorge il Poliziano, che, pur attingendo alle medesime fonti, si leva ad altezze difficilmente superabili. Egli non s'affatica a riprodurre e ad imitare quanto v'è di caratteristico nella vita del secolo, del popolo, dell'individuo greco e latino; sa che ogni elemento costitutivo, individuale, passa inesorabilmente, per ciò non corre dietro a vane chimere, ma come l'*ape ingegnosa, che preda or l'uno or l'altro fiore,* e toglie svariate essenze per formare un'unica sostanza grata e dolcissima, così egli, togliendo alle numerose opere antiche gli svariati profumi, v'aggiunge le sue emozioni, le sue impressioni, i suoi carmi e scrive l'*Orfeo,* “che rinasce tra le feste delle nuove civiltà, che inaugura il regno dell'umanismo, che raggiunge l'ideale del

risorgimento. Scrive le *Stanze,* che non ci fanno vedere tra il poeta e il suo mondo la comunione diretta, ma Virgilio, Teocrito, Orazio, Stazio e Ovidio, i quali prestano al Poliziano le loro immagini e i loro colori. „[1] E il Poliziano li riceve non come gli umanisti e gli eruditi; per lui non sono parti estranee all'anima sua, sono atomi impalpabili ch'egli respira con l'aria, sono *l'incognito indistinto* di mille fragranze, ch'egli sente aleggiare, sono tutto ciò che d'etereo e d'invisibile ha il classicismo; egli le ammira, le plasma e le restituisce all'arte col suo stampo e con la sua creazione. Perciò le reminiscenze classiche e mitologiche sono per il Poliziano semplici mezzi di colorito e di rilievo, il suo spirito va oltre la frase, e attinge le cose nella loro vita, e le rende con evidenza e con naturalezza.

Considerando l'imitazione in altre forme letterarie, e, per venire più direttamente al caso nostro, nella drammatica, vediamo la medesima distinzione; da una parte la fredda, esagerata, inartistica tragedia, che segue fedelmente le orme di Eschilo, di Sofocle, di Euripide e le norme aristoteliche; dall'altra, la bella tragedia del Corneille, del Racine, del Voltaire, dell'Alfieri, e poi, solo e grande in un campo nuovo e inesplorato, Guglielmo Shakespeare. Volgendoci alla lirica, vediamo sorgere dietro la splendida figura del Petrarca, lunga, *lunga tratta* di gente, tutta offuscata dalla luce di quei *che vien dinanzi a noi si come sire.* Nessuna cetra di quei mille poeti vibra come la cetra del grande aretino, nessuna onda di melodia è dolce e carezze-

[1] F. De Sanctis, *Stor. della Letter.,* Vol. I, cap. XI.

vole come l'onda, che lieve lieve parte da quelle corde, e fresca, soave e pura giunge fino a noi.

L'imitazione buona e lodevole, non è copia servile, è fusione, e si ha quando il potente soffio vitale d'un grande poeta o d'un grande secolo, si trasfonde nell'anima di chi può sentirlo, di chi ha ricevuto da natura il dono potentissimo del genio: è invece opera vana, quando mira a trasportare di sana pianta un lavoro antico nei tempi moderni, quando si limita a riprodurre forme e contenuti esotici od oltrepassati, senza il necessario lavoro di selezione, di adattamento, d'assimilazione. Senza questo lavoro, l'organismo dell'opera d'arte perde ogni vitalità, come le splendide rose della val di Casimira, perdono l'inebbriante profumo, trapiantate lontano dal loro cielo, dalla loro terra, dal loro clima.

Le commedie poi di Paolo Ferrari e di Carlo Goldoni, nel colorito, nella struttura, nella tela, sono diametralmente opposte; perchè quelle del veneziano rivelano la natura pacifica e semplice dell'autore, quelle del modenese manifestano l'uomo del nostro secolo, che dà talvolta alla passione, non ancora soffocata dal predominio delle dottrine positive, le forme malinconiche assunte dopo le fervide bizzarrie dei romantici, dopo la vorticosa poesia del Byron, dopo il tetro dolore del Leopardi e i mistici sospiri del Lamartine: si sente in esse un'anima che ferve, un pensiero che lotta per trovare il rimedio a molte piaghe sociali; e mentre i lavori del Goldoni sono il riflesso del bel cielo di Venezia e della queta e placida laguna, le commedie del Ferrari risentono l'urto inevitabile del passato che crolla e dell'avvenire che sorge, il moto impetuoso di due secoli che cozzano. Nel teatro

del Goldoni spira il gioviale sorriso che illuminò sempre il volto del simpatico veneziano: in esso tutto è facile, scorrevole, limpido, frutto d'una maravigliosa fecondità, per la quale " ogni scena ne produceva una seconda, ed ogni avvenimento ne faceva nascer quattro " sicchè egli stesso " era stupito della quantità e novità degli incidenti somministratigli dall' immaginazione. " [1]

Il Ferrari invece, si dilettò molto spesso del maraviglioso, dello strano e talvolta dell' inverosimile: per quanto egli tentasse di rialzare la commedia italiana, deturpata e avvilita dall' imitazione francese, pure non sempre riuscì a sottrarsi alla cattiva influenza, e in parecchi suoi lavori dobbiamo lamentare il manierato, l'artifizioso, la tinta troppo calda e troppo vivace, il concetto vasto, l'aggruppamento complicato di caratteri, di avvenimenti, di particolari: infatti *Il Suicidio, Il Ridicolo, Il Duello, Le Vecchie Storie, Roberto Wighlius* e *Marianna* lo allontanano molto dalla scuola del grande Goldoni. A lui però lo ravvicina (per quanto è possibile un tale ravvicinamento) gran parte delle sue opere, e più di tutte la bellissima commedia *Il Goldoni,* ecc., che gli diede il primo posto nella storia del teatro contemporaneo.

Il Ferrari credè accostarsi di più al Goldoni, rimettendone a nuovo qualche commedia, che dopo mezzo secolo di vita gli pareva troppo invecchiata; ma negli *Amici e rivali* e nell'*Amore senza stima* riuscì a darci soltanto una copia fedele dell'esemplare goldoniano, allungando in cinque atti la materia contenuta nei tre del Goldoni, e saldando appena il vecchio col nuovo, anzichè fonderlo in un

---

[1] C. Goldoni, *Memorie*, Cap. XI.

tutto organico e pieno di vita. Questo difetto capitale, che condanna i due lavori del modenese, era inevitabile, ed egli avrebbe potuto scansarlo, se dei modelli avesse imitato soltanto il concetto informatore, e analizzato con nuovo esame, con nuovi personaggi, con nuove situazioni i fenomeni psicologici dell'amore senza stima e dell'amicizia in contrasto con la passione più fervida e più viva. Restringendosi invece ad una fedeltà scrupolosa, non poteva in quelle opere di riduzione, accrescere alcun pregio ai modelli, ma assolutamente doveva guastarne le parti buone; infatti i dialoghi animati e veloci, le scene meravigliose per verità e per vita, i personaggi splendidamente delineati, impallidiscono, e i piacevoli servi della *Moglie Saggia,* Brighella, Arlecchino, Corallina, perdono la vita, malati di clorosi e d'anemia; col nome, mutano anche la personalità loro spiccata e caratteristica, diventano larve, non c' interessano più, non ci fanno più sorridere. Così anche Ottavio, Pantalone dei Bisognosi, Rosaura, sono sottoposti all' identica trasformazione, e ad ogni parola, ad ogni scena, ad ogni atto, ci persuadiamo sempre più, che solo qualcosa di manierato e di artifizioso, muove e sostiene Livia e suo padre, che sono presentati come semplici profili, non come veri ritratti.

Se la *Moglie Saggia,* tolte le maschere, aveva, come dice il Ferrari nei cenni storici, tutto il contenuto di un dramma moderno, se questo dramma, poteva con tenuissime modificazioni ricondursi sulla nostra scena, perchè scrivere un' altra commedia, ricalcare scrupolosamente le orme del Goldoni, attenersi alla sceneggiatura, agli interlocutori, ai pensieri, e spesso anche alle parole da lui adoperate?

Il colorito contemporaneo, osserva il Franchetti,[1] si riduce a questo: siamo a Milano nel 1870 invece che a Montopoli nel 1752; i servitori hanno abbandonato la maschera, i padroni non hanno più il casato e l'aspetto di prima, la sera si beve il tè e il vin di Canarie, si odono in conversazione i nomi del teatro della Scala e dell'orefice Bigatti, qualche scena è aggiunta, qualche altra è modificata, una è splendida, in tutto degna del Ferrari, ma la commedia è sempre la stessa; scorgiamo variate le fogge del vestire e del vivere, non i modi di sentire, di pensare, di ragionare: è mutata l'apparenza, non la sostanza. Certo il Ferrari dovette avere uno scopo nel rimaneggiare il tema del Goldoni; se consideriamo il colorito più vivace, che egli, nell'*Amore senza stima,* diede alla passione del conte Ottavio, vediamo che lo scopo dell'autore fu lo studio psicologico d'un nobile corrotto, il quale, sposata la figlia d'un mercante arricchito, buona, gentile, docilmente affettuosa, la dimentica presto, per correr dietro a false gioie e a tristi amori. Egli trova la felicità nell' affetto d'Agnese, e per questa volgarissima donna, giunge non soltanto a disprezzare e a odiare colei che porta il suo nome, ma a compiere un tentativo d'avvelenamento, per riacquistare la perduta libertà. Il soggetto d'uno studio psicologico si prestava dunque al Ferrari con le migliori attrattive, egli lo comprese e pensò di dipingere quella passione; ma, per non allontanarsi troppo dal maestro, non riuscì ad adattare lo svolgimento ai costumi contemporanei; mantenne il suocero villano e ignorante, la moglie virtuosa, ma gretta, l'*Armida* volgare e non atta a destar vera

[1] *Nuova Antologia,* 1874.

passione; lasciò tutto al suo posto, e finì quindi col creare una sproporzione tra la forma e la sostanza, tra il di dentro e il di fuori.

Riepilogando, concludo che il Ferrari imitò lodevolmente il Goldoni quando riuscì a far sua l'arte squisita del grande comico riformatore; ma fece opera vana, quando tentò copiare alcune commedie; perchè egli, nel tradurle in stile moderno, non tenne conto del fatto importantissimo, che se la sostanza delle passioni non muta, mutano però le loro forme e i loro atteggiamenti, secondo le varie condizioni di vita in mezzo alle quali si agitano e si svolgono; e quei vizi d'una società corrotta dai gesuiti e imbastardita dal monacato spagnuolo, che il Goldoni prese a combattere, e che Giuseppe Parini marchiò coll'immortale sua satira, oggi cedono il campo ad altri difetti e ad altre ridicolezze. La commedia, pur osservando le antiche regole, dev'essere informata da concetti nuovi, dallo spirito dei tempi, e solo per questo innesto felice del passato col presente, si può sperare il rinnovamento di opere antiche. La scuola italiana non ha da restringersi alle idee dei tempi andati, ma deve rispondere ai concetti, ai desidèri, ai bisogni, ai progressi, alle particolarità proprie dei nostri giorni: l'età in cui siamo, secondo una felice espressione di Vincenzo Gioberti, è la nostra modernezza; tutti gli anni che precedettero, sono antichi rispetto a noi. Ora, se lo studio dei classici e delle tradizioni non viene informato da questa modernità viva, resta un nobile diletto, una bella erudizione, una conoscenza archeologica da antiquari e da umanisti, ma non torna affatto utile alla vita pratica.

*
* *

Nel teatro drammatico dell'autore modenese, noi sentiamo, oltre l'influenza goldoniana, l'imitazione di un'altra potentissima scuola, quella francese, a cui il Ferrari non potè resistere. Quando cominciò a scriver commedie, il teatro italiano seguiva da parecchio tempo le orme e le vicende del teatro francese, e tutti i drammi intimi, tutte le commedie sociali e di costume, uscivano plasmate secondo il modello parigino.

Il giovane autore si sottrasse per poco a questa impetuosa corrente, perchè, lasciata da parte la commedia storica, che pur gli dava onori grandissimi e meritate sodisfazioni, s'abbandonò fiducioso, e direi quasi incosciente, alla forza che travolgeva ogni cosa, e i tipi, i caratteri, i personaggi, la società, tutto quello ch'era proprio del teatro francese, s' impose all' ingegno suo, che, per quanto potente, non riuscì sempre a lottare e a vincere.

" Molte volte critica e pubblico (che è poi critica inedita) scrive il Capuana, rimproverarono gli autori drammatici italiani di trent'anni fa, per l' incapacità dimostrata nel dipingere l'ambiente sociale, e gli autori si scusarono allegando difficoltà quasi insormontabili, che i Francesi, per esempio, non potevano incontrare nel paese loro. In Francia, essi dicevano, la società è modellata in tutto su quella di Parigi; e quando uno scrittore arriva a ben distinguere i costumi parigini, può tenersi pienamente sicuro del fatto suo. In Italia, invece, con quasi altrettante società, quante erano le antiche divisioni politiche, l'autore che descrive perfettamente l'aspet-

to d'una data provincia, trovasi sempre nel pericolo d'essere frainteso o non capito nelle altre.

Per non restringersi in una cerchia troppo angusta, lo scrittore italiano è costretto a crearsi una società ideale, o meglio eclettica, che abbia un poco della fisionomia di tutte e non rassomigli a nessuna: è costretto a vagare nell'indeterminato, a rassegnarsi ad un colorito senza toni precisi, a sacrificare insomma, per così dire, l'arte all'arte, nell'attesa di poter ritrarre una società *unicamente italiana,* che intanto è ancora di là da venire. In cotesta difesa degli autori, vi è un po' d'equivoco che ci sembra giusto decifrare. Essi, parlando di società tengono conto soltanto di certe note affatto esteriori delle quali l'arte vera si preoccupa poco, e paiono non darsi verun pensiero delle passioni e dei caratteri, che da migliaia d'anni durano i medesimi nella loro sostanza, subendo appena qualche leggera modificazione per la diversità dei luoghi e dei climi. Dopo ciò la soluzione del problema drammatico italiano ci sembra si voglia a torto far dipendere dalle varietà di costumi ed usanze delle nostre provincie. Le apparenze non invertono nè le passioni, nè i caratteri umani. In questo caso, i capolavori dell'antichità e delle letterature straniere, ci dovrebbero essere perfettamente inintelligibili, tanta varietà di credenze, di consuetudini, di aspirazioni ci divide, per esempio, dai Greci nella letteratura antica, e dai Francesi, Tedeschi ed Inglesi nelle moderne. „[1]

Quindi l'imperfezione degli autori italiani nel dipingere la società, dovè avere una causa tutta particolare, la poca cura dello studio dal vero, ne-

[1] *Il teatro italiano.* Saggi critici di L. CAPUANA.

cessario al drammatico come al pittore, se della vita vuol cogliere quello che vi è di umano e quindi d'eterno.

Anche il Ferrari non ebbe l'artistica intuizione della società contemporanea, perchè non si fuse con l'ambiente, non trovò la propria personalità artistica e concreta armonizzante con le condizioni di tempo e di luogo in cui visse, non si rivelò immediato riproduttore della vita. Angelo De-Gubernatis, avverte che al Ferrari nocque molto l'essersi allontanato dallo studio degli usi e dei costumi cittadineschi del luogo in cui scrisse, per la speranza d'ottenere un più glorioso consenso nazionale; gli nocque, perchè fu tratto a rappresentare una società, che poteva ugualmente riconoscersi in ogni parte d'Italia; così tolse alla nostra commedia contemporanea, quel fondo reale, caratteristico, senza di cui nessun vero lavoro drammatico può animarsi. Ci rappresentò, imitando troppo spesso il teatro francese, una società fittizia, convenzionale, che, non essendo propria d'alcuna città d'Italia, tanto meno poteva convenire a tutte. Dato ciò, dobbiamo necessariamente contraddire l'asserzione del Fortis: " tutto quello che si muoveva, che s'agitava, che turbinava, che rideva, che piangeva, che fremeva d'intorno a lui, era per lui materiale di commedia — lo immagazzinava pei giorni di lavoro. "

Quest'opinione del Fortis, io la rispetto, ma non posso farla mia: un autore studioso di tutto ciò che lo circonda, a me pare che non abbia bisogno di ricorrere a un altro paese, a un'altra società, per rappresentare vizi, virtù, costumi.

I drammi e le commedie sono il risultato dell'analisi continua, che l'uomo compie sulla natura umana, e allo stesso modo con cui l'anatomico stu-

dia i sistemi, gli apparecchi, i tessuti, gli organi, le fibre e le cellule del corpo, l'artista drammatico studia quanto l'animo racchiude di grande e d'abbietto, di nobile e d'infame, vizi e virtù, odio e amore, male e bene, con questa differenza però: l'anatomico ci rappresenta sempre lo stesso organo, lo stesso apparecchio, con maggior precisione e con maggior chiarezza, se vogliamo, ma senza novità alcuna, perchè la più accurata analisi organica porta sempre al medesimo risultato. L'artista drammatico invece, che meriti veramente questo nome, può darci qualcosa di nuovo, perchè all'analisi e all'osservazione ch'egli fa, frutto di particolare indagine, può dar impronta tutta speciale, tutta soggettiva, tutta nuova, che sarà tanto più bella, quanto più artisticamente verrà raffigurata.

Ora, io non dico che il Ferrari manchi assolutamente di osservazione, di studio e d'intuizione artistica della società contemporanea e della vita reale, perchè se essa non appare mai per intero, si scorge però in tutti o quasi tutti i suoi lavori, disgraziatamente soffocata e spesso vinta dall'imitazione francese, da un gusto letterario non bene educato. Un autore che sa riprodurre perfettamente la società del Goldoni e del Parini, un autore che sa darci in modo vivo ed efficace i costumi e la vita del popolo, che scrive commedie di poco inferiori alle *Barufe Chiozote*, poteva senza dubbio procedere con passo più sicuro e dar molte cose belle al teatro italiano. Alcuni dissero che il Ferrari fu il poeta drammatico dei suoi tempi, e non poteva essere quello dei tempi che vennero più tardi, quand'egli aveva già compiuto la sua carriera. Non è giusto quindi incolparlo d'aver molto spesso riprodotto una società non italiana, perché l'italiana

doveva ancora formarsi, sviluppandosi allora i germi di quella completa trasmutazione morale, filosofica, civile ed artistica, che oggi è giunta al massimo grado di rigoglio. La capitale, per esempio, in poco più di dodici anni, si spostò tre volte, e noi sappiamo, che la letteratura e l'arte di un paese, hanno bisogno, per svolgersi potentemente, d'un centro attivo a cui convergere: Atene sola, ha fatto tutta l'arte della Grecia, Roma quella dell'Impero, e Parigi quella della Francia.

La nostra società, incerta, non ben determinata da linee sicure, non interamente costituita, e priva di carattere proprio e nazionale, doveva necessariamente offrire un grande ostacolo all'autore drammatico: di modo che il Ferrari potè cogliere di essa solo qualche lato, che incarnò nelle figure così dolorosamente contemporanee del conte Sirchi e d'Alberto Pregalli; nei tipi così dolorosamente veri e moderni, di Giacomo Blana nella *Prosa,* di Marco Ruato, nella *Donna e lo Scettico*, degli uomini seri, nella commedia che porta lo stesso nome.

Il periodo di transizione, in cui visse l'autore, è stato dunque la principalissima causa del difetto di originalità che troviamo nell'ambiente sociale da lui riprodotto; ma, pur riconoscendo questa influenza poco benefica, dobbiamo osservare ch'egli avrebbe potuto benissimo attingere alle ricche fonti del passato e del popolo, e scrivere maggior numero di commedie storiche e popolari, dove le sue elette qualità d'artista avrebbero continuato a rifulgere della splendida e vivissima luce che illumina i capolavori del suo teatro, i quali sono anche i capolavori della drammatica moderna. In altri termini, Paolo Ferrari avrebbe dovuto avere l'antiveggenza del Goldoni; il Goldoni, se avesse tentato di mettere in scena una so-

cietà italiana, che non aveva impronta, indole, vitalità, usanze proprie, se avesse tentato di rappresentare una classe d'uomini superiore a quella dei negozianti, dei nobili spiantati, del popolo minuto; se avesse fatto la satira dell'alta società veneziana, tutta scandali, sorrisi e minuetti, avrebbe sbagliato via, perchè invece della spensieratezza del popolo, avrebbe trovato il cupo sospetto e il severo ordine politico, invece di darci l'intimo spirito e la vita della plebe veneziana in tutta la sua freschezza immortale, avrebbe rappresentato non certo efficacemente l'alta società della Repubblica. Non efficacemente per due ragioni: per la natura e il carattere dell'autore, e per la severità del governo veneto, che forse avrebbe attraversato la via al temerario, il quale avesse osato porre in ridicolo la corruzione e i difetti dei nobili. Oltre a ciò, il Goldoni era comico non satirico, quindi egli, anzichè rivolgere la attenzione e lo studio alla vita fiacca, dispendiosa, molle ed effeminata della nobiltà, che pur gli offriva vasta materia d'analisi, preferì il popolo, e visse con lui, e tutto si preoccupò dei piccoli intrighi della famiglia e della piazza, mettendo sulla scena padri, tutori, mariti, mogli, zitelle, oziosi, avari, cicisbei, giocatori, usurai, vagabondi, parassiti, avventurieri, insomma tutto ciò che il popolo offriva alla sua fantasia creatrice. Egli non presunse altro che di correggere e di migliorare l' individuo e la famiglia, mostrandosi sovente borghese, anche un po' triviale, se vogliamo, ma schietto e originalissimo come la plebe da cui proveniva. Paolo Ferrari avrebbe dovuto scegliere per soggetto di studio i costumi del popolo, immutabile per volgere di tempo, il passato, meglio definito del presente, i caratteri e gli affetti comuni ad ogni razza, ad ogni luogo, ad ogni

secolo, e non la società informe d'Italia, ch'egli vide attraverso una lente, la quale, svisando tutto, alterò le linee della prospettiva, l'armonia, la purezza, il tono dei colori, gli uomini e le cose, che si mescolarono ed agglomerarono con confusione accelerata.

Ritornando all'influenza del teatro francese sulla commedia del Ferrari, noterò che essa ci appare evidente non soltanto nella riproduzione ed imitazione della società, ma ancora nella così detta commedia leggera (*L'Ufficiale*, *Per vendetta*), nella concezione di qualche soggetto e in alcuni personaggi: infatti la *Marianna*, fu scritta dopo che l'autore ebbe letto l'*Ami des femmes* del Dumas; la *Rosalia* delle *Due Dame,* è la *Clorinda* dell'Augier, la *Fernanda* del Sardou; *Prosa,* ricorda *Dalila* di Ottavio Feuillet; l'*Anna* di *Cause ed effetti*, è l'*Agnese* dell'*École de femmes* del Molière.

Nelle *Due Dame* si sente tuttavia l'efficacia del Dumas, del Sardou e dell'Augier insieme, non vi si palesa l'origine italiana, e la materia è presso a poco tratta dallo stesso campo dove la prendono le commedie francesi.

Il De-Gubernatis scrive: "Paolo Ferrari ebbe vero ingegno comico, ma sfortunatamente non fu pago della gloria di rinnovare nell'età nostra la commedia goldoniana: per correr dietro agli allori degli Augier, dei Sardou, dei Dumas, trasportò in Italia il dramma psicologico, a tesi, messo in voga, dal teatro francese."[1] Infatti nella *tesi* egli fu accanito imitatore.

La questione della tesi, tanto discussa al tempo del Ferrari, ben considerando, è l'identica questione

[1] *Storia universale della letteratura,* Vol. I.

antica, riguardante lo scopo del teatro drammatico: sappiamo che sulla facciata di tutti i teatri di prosa era scritto il motto sacramentale: *castigat ridendo mores*, il quale si riferiva specialmente alla commedia, perchè ad essa gli antichi attribuivano l'ufficio di correggere i costumi: vedremo fra poco se questa missione educatrice sia stata mai, nel corso di più secoli, raggiunta dal teatro.

Aristofane in Grecia, Plauto e Terenzio in Roma, la commedia del cinquecento in Italia, il teatro di Carlo Goldoni nella Repubblica Veneta, quello del Molière in Francia, ebbero quali più, quali meno, l'alto scopo di percuotere e di flagellare, con la potentissima arme del ridicolo, i vizi dell'uomo e i corrotti costumi del tempo: la moderna tesi quindi, non è che una semplice trasformazione, o, per dir meglio, una manifestazione più nuova dell'indirizzo quasi costante della commedia. E Alessandro Dumas non fu, come dissero alcuni, l'inventore del dramma e della commedia a tesi, ma fu semplicemente il propugnatore di un antico concetto, a cui diede maggior novità di forma e maggior forza ed impulso, tanto impulso, che gli scrittori drammatici per l'influenza da lui esercitata, subirono tutti la tirannia della tesi. Il Diderot giunse a dire che bisognava mettere in scena non i *caratteri*, ma le *condizioni*, e ne dette l'esempio scrivendo *Il padre di famiglia*. Gli pareva una fonte più ricca, più utile che quella dei caratteri: " per poco che il carattere sia esagerato, uno spettatore può dire a sè stesso: non son io. Ma non può negare che non sia il suo, lo stato che dinanzi a lui si rappresenta, non può disconoscere i suoi doveri, e deve necessariamente applicare a sè quello che ascolta. " E questo concetto del Diderot, che è poi quello di molti

altri autori, viene posto in vivace caricatura dallo *Yorick*, il quale scrive: "oggi si tratta d'inaugurare un sistema nuovo, il sistema delle cause senza effetto, delle premesse senza illazione, delle idee nude senza fatti, delle tesi senza conclusione. Non si vuole più nemmeno discutere, si cerca soltanto di enunciare un problema, di additare una questione, di accennare *i dati* per una disputa filosofica di là da venire. I personaggi non hanno da essere più nè uomini, nè donne, hanno da essere astrazioni, tipi, vizi e virtù incorporee, puri spiriti e fantasmi, non esseri viventi. L'azione è lo svolgimento d'un pensiero, l'epoca è tutta intera la vita dell'umanità, dalla creazione in poi, il luogo ove si finge la scena, non è neanco il mondo, è il cielo empireo, dove le idee eterne e increate, aleggiano leggiere e vaporose nella mente di Dio. " [1]

Le tesi, moltiplicandosi, s'urtarono e combatterono a vicenda; nel teatro francese, per esempio, vi fu una lotta fervida e accanita, per dimostrare la necessità o la nullità del divorzio; divisi in due campi, gli scrittori drammatici pugnarono pel trionfo della loro causa, subordinando ad essa tutto ciò che è la vita vera della commedia e del dramma; per conseguenza la maggior parte delle produzioni teatrali finì coll'aver pochissimo valore, e solo qualche carattere artisticamente scolpito, rimase isolato superstite di numerose, pazienti, ma vane opere. Vane davvero, giacchè non possiamo trovare nel teatro contemporaneo il codice della vita, la regola di condotta sana, giusta, incrollabile, sempre vera in ogni luogo, in ogni tempo, in ogni caso. Guai se la gioventù, inesperta e imprevi-

---

[1] Yorick, *La morte d'una musa.*

dente, scegliesse come consigliere spirituale lo scrittore drammatico; oggi sarebbe trasportata nelle più alte sfere dell'idealità, domani striscerebbe nel fango, un fango che l'autore non presenta mai putrido e oscuro, ma illuminato sempre da un vivo raggio di sole.

Però, come la nuvola ci appare tetra, quando il bell'astro più non l'indora, e un luminoso fascio di atomi ci reca impressione sgradita, quando il sole più non l'avvolge, così il torbido pantano di vizi e di passioni, che brilla di falsa luce, si presenta ben presto qual è veramente, e nei gorghi della sua mota, nell'emanazione del suo veleno, stringe, soffoca, uccide l'uomo.

Sulla scena del teatro, ch'è poi la scena della vita, oggi siamo trascinati ad amare una persona fulgida, luminosa, che incarna il bene, il dovere, il sacrifizio, l'amore, la virtù; domani, e bene, e dovere, e sacrifizio, e amore, sono adoperati come maschere per coprire quanto di più brutto e di più abbietto s'agita nell'anima umana. No, il teatro non è il codice della vita, non è la regola di condotta, che ha il potere di guidar l'uomo verso il bene, poichè nel medesimo tempo può educare e corrompere, creare e distruggere. Eppure molti furono gli scrittori drammatici, i quali ebbero la ferma persuasione di guarire ogni piaga sociale, di risolvere ogni più arduo e intricato problema: essi, per dare alla letteratura drammatica questo indirizzo sbagliato, per aver cura d'anime, non ritrassero più costumi e passioni, ma preferirono immischiarsi di filosofia e di morale, e si proposero intendimenti didattici non rispondenti all'arte loro.

“ Ecco in scena, scrive Ferdinando Martini, i fenomeni dell'atavismo, il sonnambulismo, le alluci-

nazioni impulsive, le discussioni sulla volontà e la necessità, la manìa ragionante, la follìa morale, tutto insomma. Ma sopra questa grazia di Dio, primeggia la questione sociale e psicologica, perchè si ritiene fermamente che il teatro educhi „.

“ Le storie letterarie, continua il Martini, insegnano che da Tespi a Ferrari, pel corso di ventiquattro secoli, il teatro non ha mai educato nessuno. Dopo Aristofane v'è il decadimento di Atene, dopo Plauto quello di Roma, dopo il Molière i costumi licenziosi della reggenza, dopo il Goldoni l'infiacchimento della Repubblica veneta. „ — Questo concetto del Martini è quello stesso che manifestarono molti scrittori contemporanei del Ferrari, e che il Ferrari combattè accanitamente. “ Li conosco bene costoro, „ diceva, “ i quali sogghignano quando si parla dello scopo dell'arte — pei quali sono frottole da contare ai bimbi, che l'arte ingentilisca, corregga i costumi dell'uomo, che ne esalti le virtù, che possa congiungere al diletto l'ammaestramento. So bene i loro argomenti: che ci parlate voi altri, poeti, dell'efficacia dell'arte? — dicono essi — L'arte greca ebbe forse efficacia per impedire la decadenza d'Atene? La romana quella di Roma? — Potè Molière impedire gli scandali di Dubois? Potè Goldoni impedire il governo rimbambito del doge Manin e la caduta di Venezia sotto il mercato di Campoformio? Sono falsi argomenti, castelli di carta, che si rovesciano con un soffio. Mille sono le cagioni che producono o la degradazione del costume, o la fiacchezza dei sentimenti di patria e di libertà, che turbano la concordia interna, che espongono un paese agli eventi e ai mali delle guerre, che persuadono alleanze fatali, o rompono le profittevoli, che impoveriscono

le fonti della ricchezza pubblica; e quando gli effetti di queste cause si producono, vuol dire forse che la drammatica non ha avuto efficacia?„ — Proprio così: gli uomini non si sono corretti e le passioni non si sono temperate; i poeti comici, fedeli dipintori del costume, portano oggi sulla scena gli stessi personaggi viziosi o ridicoli che vi portarono i Greci e i Latini. Da Aristofane in poi la drammatica flagellò parassiti, avari, ipocriti, gelosi, poltroni, donnaiuoli, ladri, donne pettegole e puntigliose, e vituperò il vizio del giuoco, dell'ira, dell'invidia, della maldicenza; eppure tanto i vizi quanto i viziosi continuano a prosperare nella più civile società, perchè la successione e la dinastia loro regna invincibile dai tempi antichi ai nostri giorni.

***

Conosciuto il concetto del Ferrari intorno all'arte drammatica ed ai suoi fini, è facilissimo spiegare il gran uso ch'egli fece della tesi nella maggior parte dei suoi lavori.

Alcuni sostennero che la tesi del Ferrari non fu altro che il suo pertinace carattere di pensatore, insieme col suo slancio di poeta, slancio che voleva accoppiato il bello al buono, perchè reputava indegna e funesta all'arte ed al paese, la divisione di queste due sacre cose. Io non ho alcun dubbio su ciò, ma credo fermamente, che il Ferrari avrebbe potuto giungere allo scopo, senza la forma immobile e fissa della tesi; infatti nelle commedie dove la tesi non appare, l'autore separa forse il bello dal buono? No, perch'egli non venne mai meno a questo santo principio, che fu la sua bandiera, il suo

motto, la sacra religione dell'arte sua, il fine elevato e nobile a cui indirizzò vita e lavoro.

Se il Ferrari non avesse seguito troppo scrupolosamente il concetto che i riformatori del teatro manifestarono col noto verso: *Sia signore il pensier, serva la rima;* se, pur mirando al *castigat ridendo mores* degli antichi, avesse conservato maggior libertà, uscendo dalle pastoie della tesi, certo i suoi lavori avrebbero avuto maggior pregio, quello stesso che meritano il *Goldoni,* la *Satira e il Parini* e le commedie popolari.

Io credo che nell'opera d'arte non debba prevalere nè il pensiero, nè la forma, perchè altrimenti manca l'equilibrio e la proporzione: ora, nelle commedie a tesi di Paolo Ferrari, il pensiero predomina, perchè l'insegnamento morale non è sempre compenetrato, coordinato con ogni particolare dell'azione e del dialogo, in modo da non turbare affatto lo svolgimento, da uscir fuori artisticamente spontaneo e qual logica conseguenza; non sempre s'uniforma ai dettami della ragione e alle consuetudini della vita comune, di rado egli è l'anima segreta del lavoro, perchè entra spesso in piena luce, incarnato con artificiali creazioni, che distruggono l'impersonalità dell'autore. Così le massime e le dottrine trasportano sovente il Ferrari a inventar casi secondo il bisogno, che, non tolti dalla realtà, s'allontanano dal vero e perdono il carattere più bello e necessario ad ogni creazione artistica: infatti, quando un avvenimento o un intreccio hanno per base il fittizio, il falso, l'artificioso, e non l'osservazione giusta, sana, logica, cadono per forza nel manierato e nell'inverosimile.

Così, per amor di tesi, quasi sempre false, il Ferrari storpiò e alterò caratteri e avvenimenti,

costringendoli a dimostrazioni che non potevano dare buoni frutti, nè gran risultati. Leone Fortis accenna, forse senza volerlo, a questo difetto dell'autore nei suoi *Ricordi:* “È la fisima del Ferrari„ egli scrive, “dar sempre ragione alla società e specialmente quando ha torto; le dà ragione nel *Duello,* nel *Ridicolo,* nelle *Due Dame,* nel *Suicidio,* perchè la difesa energica d'alcuni fra i pregiudizi umani, il vedere in essi una valvola di sicurezza contro la pressione atmosferica delle teorie astratte e assolute, era il concetto dominante in Ferrari. Egli riteneva che un pregiudizio risparmia molti mali, e che in un'epoca come la nostra, in cui si son distrutte tante cose, se si distruggessero anche i pregiudizî, sarebbe un guaio serio per l'umanità. „ Io non nego una grande elevatezza in questo concetto del Ferrari, ma scorgo in esso anche la fonte prima di tutti i difetti che guastano le sue commedie; e per chiarir meglio questo giudizio, che può sembrar troppo assoluto, ricorro a un esempio. Alessandro Dumas, nella *Signora dalle camelie,* volle combattere il triste pregiudizio, che nega la riabilitazione alla donna traviata e perduta, e presentò sulla scena una creatura umana e viva, redenta per mezzo d'un amore purissimo e d'un dolore santo, “una creatura che porta con sè, anche nella vita nuova, il castigo del passato insieme col pentimento; una creatura che nella colpa commessa trova ostacolo alla sognata felicità, una donna che non sa ciò che sia famiglia e s' inchina alla famiglia; e per allontanare da sè l'uomo, suo unico pensiero, suo unico affetto, giudice e testimone della sua redenzione, si fa della sorte una volontà, e, dopo aver desiderato e goduto gli splendori della luce, ridiscende curva, lacrimosa, este-

nuata fra gli orrori delle tenebre; „ [1] una donna, che offre il più nobile sforzo di volontà, sacrifizio superiore a sè stessa, e che maledetta, muore benedicendo e fa chinar la fronte e piangere a lungo. Qui la tesi sparisce, e Margherita Gautier domina da molti anni la scena sicura e trionfatrice.

Paolo Ferrari nelle *Due Dame* volle sostenere non il concetto del Dumas, ma l'idea contraria; il pregiudizio cioè, che nega la riabilitazione alla donna colpevole: nemmeno il dolore più santo, l'affetto più gentile, può purificarla e aiutarla a salire; è maledetta e deve restar nel fango, sempre coperta d'onta e di vergogna. L'autore è quindi nel falso ancor prima di buttar giù la tela del lavoro, è alle prese con l'artificioso e con lo strano, di fronte a caratteri ed avvenimenti poco verosimili. Le due dame sono le due cognate Parmenso. Differente è l'origine loro: l'una, italiana, discende dalla nobile famiglia dei Dariberto; l'altra, inglese, abbandonata dai genitori, e caduta bambina in potere d'un uomo tristo e infame, che spera venderla ad alto prezzo, è salvata dal conte Parmenso, che innamoratosi della sua splendida bellezza, la toglie ancor pura e innocente dalle mani del mercante, la fa sua sposa e la conduce in Italia. Ma entrata nell'alta società milanese, la contessa Rosalia deve subire umiliazioni per la sua origine oscura; vinta da queste prime difficoltà, non vuol lottare contro il pregiudizio e la boria aristocratica, si ritira nel santuario della famiglia, e dà tutta se stessa all'educazione dei figli. Questa vita esemplare di sacrifizio e di dovere, non basta a farle dimenticare la prima giovinezza, e

---

[1] F. Martini, *Al teatro.*

per vent'anni la piange, sembrandole di non essere ancor purificata e tremando al pensiero che un giorno Vittorio e Margherita potranno scoprire quel punto oscuro, che, secondo lei, offusca tutte le magnanime e belle virtù, per le quali essi adorano la mamma loro come una santa.

L'altra contessa Parmenso, Gilberta, sinceramente affezionata a Rosalia, ci presenta un carattere opposto: conscia del vantaggio che le dà la sua condizione, è straordinariamente sicura di sè, vive di feste, di balli, di conversazioni, nei salotti profumati, ha un contegno franco, ma un po' troppo libero e leggero, che a lei sembra la cosa più naturale, poichè non pensa affatto a distinguersi per le maniere e per la condotta; il puro sangue d'aristocratica nata, deve distinguerla, non altro. Della figliuola s'occupa fino a un certo punto, la fa educare nel primo istituto milanese, dove la fanciulla apprende tutti i difetti che son propri di quei luoghi, e dove trova il primo impulso a leggeri amoreggiamenti: grande diversità dunque fra le due cognate e le due cugine.

Il nodo della commedia è lo scambio che il duca Roveralta Gonzaga fa delle due dame e delle due fanciulle; questo duca s'è recato ad una festa, data dai Parmenso, per conoscere Margherita, che suo nipote vuole in isposa; egli darà il consenso, purchè la fanciulla discenda da nobile e antica famiglia. L'aristocratico Gonzaga sa che una delle due Parmenso è d'origine oscura, ma egli non le conosce affatto: parlando con le due signore e con le figliuole rimane colpito dalla leggerezza di Gilberta e di Ester, dalla nobiltà di Rosalia e di Margherita: giudica vera dama Rosalia, e, senza informarsi se questa supposizione sia vera, concede

il desiderato consenso al nipote, che richiede subito in isposa la fanciulla. Ma il duca è tolto presto d'inganno, ritira il permesso così facilmente accordato, e Rosalia, colpita nell'orgoglio di donna onesta, nell'affetto di madre amorosa, vedendo giunto il momento terribile, in cui deve lottare per l'ultima volta, prega il duca di recarsi da lei nel giorno seguente.

Questo è un giorno di battaglia, in cui la donna che ha sofferto e pianto per vent'anni, dev'esser giudicata, e non soltanto dal duca, ma anche dal figlio Vittorio. Pazzamente innamorato d'Emma, bellissima ma colpevole giovinetta, egli è pronto a sposarla, a sollevarla dal vizio, a redimerla col suo amore di uomo onesto; e lei, che vede innanzi a sè una vita nuova, che vede schiudersi il sacro tempio della famiglia, spera trovar grazia presso la madre del fidanzato, di cui conosce la storia, e soffocando ogni sentimento d'alterigia, implora dalla contessa un abboccamento che le viene accordato.

Rosalia ha stabilito il suo piano; vuole ad ogni costo salvare il figlio dall'abisso in cui sta per cadere; vuol conquistare a Margherita la felicità che le spetta e che le viene negata dal superbo Roveralta; quindi fa in modo che si trovino da lei, *alla stessa ora,* Emma e il duca, affinchè questi, dalla stanza in cui sarà pregato d'attendere, ascolti il colloquio ch'ella avrà con Emma: la fanciulla prima chiede umilmente, poi prega, supplica, implora, affinchè la contessa non voglia opporsi alla sua felicità, affinchè le permetta di sposare Vittorio, che è legato a lei da una santa promessa, da un giuramento solenne; e questa grazia la chiede inginocchiata, con le mani giunte, piangendo, ma la contessa rifiuta energicamente e allora Emma, rial-

zandosi offesa, minaccia, minaccia di dire a Vittorio che nella vita di sua madre v' è un punto oscuro e che per questo ella non ha il diritto d'opporsi: Emma pone la contessa al livello suo e non domanda più, ma esige. Allora Rosalia prorompe finalmente e con un racconto altamente drammatico, illumina quel lontano punto oscuro della sua vita, rivela la causa del suo martirio, povera, futile, piccola causa, che non spiega il dolore e lo strazio di venti lunghi anni, ma che importa? Il racconto scioglie il nodo della commedia e produce l'effetto desiderato: il duca acconsente al matrimonio di suo nipote con Margherita, Vittorio istantaneamente guarisce del suo ardente amore, e Rosalia, ancor più santa agli occhi del figlio, si sente finalmente purificata. Ed Emma? Chi pensa alla giovinetta traviata e ancor buona, che un puro amore avrebbe redenta? Povera fanciulla! Cadi nel vizio, perdi l'ultimo senso di pudore e d'onestà, soffoca il gentile affetto che ti fece palpitare il cuore, calpesta il fior della speranza che ti cullò in dolci illusioni, che ti fece sorridere a un avvenire intemerato e puro, maledici l'ultimo sogno... che importa? La società ha ragione, e basta. Però al Ferrari non è bastato dar ragione alla società per scriver una buona commedia; anzi, come ho già detto, la falsità della tesi lo ha condotto a crear falsi caratteri e inverosimili avvenimenti.

Troviamo forse nella contessa Rosalia una donna vera e reale? Quanta differenza fra lei e la Margherita del Dumas! Ambedue lottano, ma l' una contro un ostacolo che le spezzà la vita, l'altra contro una vana chimera, che rende quasi ridicolo il suo dolore; ambedue soffrono, ma l'una ci fa palpitare, fremere, piangere, mentre l'altra

non riesce a commuoverci un momento solo. Noi la seguiamo attenti per tre lunghi atti, ansiosi di sapere la colpa di questa creatura sventurata, e quando finalmente ci è dato di conoscerla, restiamo male, perchè il segreto che la fa soffrire non è abbastanza doloroso, perchè il ricordo della prima giovinezza non può turbarle la coscienza: ella non ha commesso alcuna colpa, è stata fanciulla onesta, quantunque cresciuta nel fango, moglie e madre esemplare, non deve quindi arrossire, nè piangere un peccato vergognoso.

E Vittorio, che ama pazzamente una fanciulla ancora buona, malgrado la colpa, come può a un tratto sradicare dall'animo la passione che lo domina e abbandonare la giovinetta dopo una sacra promessa? E il superbo duca si converte ben presto per poche parole! Che potere ha il racconto di Rosalia! Spiana le difficoltà, tronca le esigenze di un'inveterata boria aristocratica, guarisce piaghe d'amore! Ed è vera la società italiana dipinta dal Ferrari, quella società che inveisce contro una donna virtuosa, solo perchè di nascita oscura? No, tale rigidezza non è consentanea all'indole del nostro tempo, non s'uniforma alla realtà, da cui pur troppo differisce molto, differisce tanto che diventa esagerazione e oltrepassa i limiti del vero.

E Rosalia, che è ingiustamente umiliata, perchè non lotta e non tenta di calpestare i superbi, che la trafiggono nel più santo orgoglio, nella fierezza e nella dignità di donna onesta? La ragione è chiara: perch'ella è costretta a dimostrare una tesi, perchè l'autore creando questa donna non mirò a foggiare un carattere, ma una persona qualunque, destinata a incarnare un concetto e a difendere un pregiudizio. Ella, che seppe con forza

eroica di sentimento, indovinare e volere il bene, che seppe sbarazzarsi da ogni cosa immonda e formare intorno a sè tutto un sorriso di virtù e di innocenza, che creò la propria riabilitazione nell'ambiente soave della famiglia, ella trova la forza di difendere la società inesorabile, che la gettò nel fango bambina, che la respinse adulta, e, vittima d'un triste pregiudizio, serenamente esclama: "la società è giusta, perchè su diecimila casi, v'è appena una fortunata eccezione, e la legge non si fa per l'eccezione, si fa pei diecimila casi."

Se noi analizzassimo ora il *Ridicolo*, il *Suicidio*, il *Duello*, l'*Alberto Pregalli*, come abbiamo analizzato le *Due Dame*, vedremmo che il Ferrari, in grazia appunto delle sue intemperanze polemiche, oltrepassa molto spesso i confini della natura e dell'arte; per voler dimostrare qualche importante principio, qualche massima applicabile nella vita morale o civile, egli converte il palcoscenico in cattedra e in tribuna, ricorre alla polemica e al dibattimento, si fonda sopra una psicologia arbitraria ed astratta, foggia caratteri iperbolici ed inverosimili, e riduce a semplici pretesti il difetto, la passione e il vizio. Prendiamo fra gli otto o nove lavori a tesi, l'*Alberto Pregalli*, non potendo far l'analisi di tutte le commedie che ho accennato, perchè lo studio riuscirebbe troppo lungo e monotono.

Qual è la tesi dell'*Alberto Pregalli*, si domanda il Martini ed io con lui: sta essa chiusa nelle ultime parole di Giacomo Bastieri: "colpa mia" nell'insegnamento cioè che possiamo trarre dagli effetti funesti d'una educazione non rafforzata dal sentimento religioso e dal culto pel dovere?

Ovvero si compendia nella lezione giuridico-

morale che Alberto fa al pubblico per negare la teoria della forza irresistibile? L'autore ebbe appunto questo di mira, ma poi il concetto che si affacciò alla sua mente nelle più modeste proporzioni, s'estese man mano, perchè nuovi argomenti si unirono coll'idea principale, la forza irresistibile finì col diventar semplice episodio e ricomparire alla fine della commedia, solo per sciogliere la questione con una dolorosa catastrofe. Alberto Pregalli fu sopraffatto da Giacomo Bastieri, e mentre accordiamo all'uno ben poca attenzione, seguiamo l'altro col desiderio d'incontrarlo sovente, seguiamo quello scettico, che professa il più ributtante cinismo sull'onore degli uomini e sull'onestà delle donne, e rimane punito giustamente nella propria figlia, del male con cui voleva colpire gli altri. Ora, queste due tesi, che appaiono nella commedia di P. Ferrari, sono completamente inutili nello svolgimento del lavoro, perchè, se la forza irresistibile non s'ha da ammettere, come spiegare, osserva il Martini, l'annunzio che l'avvocato dà a Laura, o meglio l'autore al pubblico? Inutile è anche l'altra tesi, che vuol dimostrare come la base dell'ordine sociale sia la religione e il sentimento del dovere; inutile, perchè nessun uomo, e io parlo d'uomini che meritano questo nome, può mettere in dubbio una così santa verità. Ecco quindi due tesi di nessuna importanza, che trasportano l'autore a guastare una delle sue più belle commedie, a guastare cogli ultimi due atti i primi tre, dove la fantasia si manifesta nel modo più fecondo, dove l'azione corre rapida e la potenza artistica giunge al massimo grado.

Quei tre atti, in cui l'autore non s'occupa della tesi, sono certo, scrive il Martini, un'audace, una

maestrevole, una chiara protasi del teatro comico contemporaneo, e specialmente nel terzo, pieno, commovente, mirabile, abbiamo l'azione in ogni parola, il dramma in ogni scena, abbiamo Giacomo Bastieri vivo, palpitante, umano.

Ma in seguito, la tesi vuole il sopravvento, ed il Bastieri è vinto dal Pregalli, il manierato e l'artifizioso fan capolino ed entrano a poco a poco in scena, decresce l'applauso vivo ed entusiastico del pubblico, e il lavoro cade vittima di un concetto.

.... “ Paolo mio, „ scriveva il Martini all'autore dell'*Alberto Pregalli*, “ tu reputi il poeta comico scrittore incompiuto, se non ammaestra; io, scrittore eccellente, purchè ponga sulla scena persone di carne ed ossa, nelle cui vene scorra fluido il sangue; tu credi che l'assidua discussione dei più ardui problemi sociali, essendo un distintivo del nostro tempo, anche la commedia, immagine del tempo, debba discutere e non possa far a meno di discutere: io credo che la gente la quale discute, sia la parte minima e più noiosa dell'umanità. Basta, non voglio mettere fuori sentenze, ma sperimentalista convinto, io noto intanto, che quando tu, Paolo mio, non t'occupi di tesi educatrici, scrivi il *Goldoni*, la *Medicina*, il *Codicillo*, il *Nessuno va al campo*, commedie gaie, fresche, anche dopo molti anni, e quando ti butti nel pelago delle disquisizioni pedagogiche, fisiologiche e giuridiche, ne esci con una commedia come l'*Alberto Pregalli*, il cui terzo atto tu solo puoi fare in Italia, il secondo anch'io farei, e il quinto non vorrei fare, scusa, nemmeno io. „[1]

Per combattere ciò ch'io ho detto intorno alla

---

[1] *Opera citata.*

tesi usata dal Ferrari nella maggior parte delle sue commedie, mi si potrebbe chiedere la spiegazione del favore ch'esse ebbero in Italia, e della grande fortuna ch'ebbero in Francia le opere di Alessandro Dumas, il quale fu il primo a metter in voga il costume di predicare dal palcoscenico massime e paradossi sociali. In questo caso, io potrei rispondere che, ben considerando, i trionfi degli illustri autori, non furono riportati in grazia della tesi, ma quasi a dispetto del loro sistema, perchè la massima e la dottrina, che vollero dimostrare, sovente sparì di fronte alla creazione di caratteri, che assorbendo tutta la potenza artistica degli scrittori e tutta l'attenzione del pubblico, riportarono le più belle vittorie e i più strepitosi trionfi. Specialmente nelle opere del Dumas, l'insegnamento non ci viene dato per mezzo di qualche frase, di qualche dimostrazione, di qualche tirata morale o filosofica, ma per mezzo dell'esempio che ci porgono creature vive e palpitanti, che giureremmo d'aver incontrate nella vita o d'aver intimamente conosciute. Sotto questo aspetto, la tesi è lodevole, e noi la troviamo nei più splendidi lavori del teatro greco, latino, francese, italiano; la troviamo in molte commedie di Plauto e di Terenzio, nel *Tartufo* del Molière, nella maggior parte dei lavori goldoniani, nelle commedie popolari del Bersezio, del Gallina, del Porta, del Ferrari, nelle commedie storiche di questo autore, in ogni lavoro insomma, che risponda alle sacre leggi dell'arte. Sotto la veste dell'artista, sta sempre più o meno un pensatore: "se questi fa capolino un po' più dell'artista, tanto meglio, è quel che ci vuole a questo lume di luna. Ma se si dovesse scegliere ad ogni patto, o l'uno o l'altro, io non esiterei,

trattandosi di teatro, a scegliere l'artista. Il pensatore schietto, quando voglio, l'ho sotto mano, lì, negli scaffali, sul tavolino, ad ogni occasione, e posso interrogarlo a mio agio, ma in teatro io ci vo unicamente per sentire un'opera d'arte, e voglio questa, non altro. Sicchè, quando veggo il nostro pubblico applaudire in grazia del concetto, e spesso in grazia della rettorica, un lavoro sbagliato, io non posso a meno di disapprovare e di censurare. „ [1]

Perchè il *Duello, La Donna e lo Scettico,* la *Prosa*, l'*Alberto Pregalli,* il *Nessuno va al campo,* anzichè morire appena veduta la luce, si sostennero per lungo tempo, e fecero il giro trionfale nei primi teatri d'Italia? Non certo per la tesi, ma perchè il Ferrari apparve spesso più artista che moralista in quelle commedie, e profuse in esse tutto quello che di meglio poteva dare il suo ingegno agile e forte, la coltura non comune, la magistrale elaborazione, la straordinaria fecondità e versatilità. In questi suoi lavori troviamo cose bellissime, vediamo come talvolta egli assimili genialmente tutti gli elementi costitutivi dell'arte umana: realtà, osservazione, analisi psicologica, poesia, attuando così la grande formula vittorhughiana, che fondeva nell'arte, fra il tragico e il grottesco, fra il pianto e il riso, tutta la vita.

Di più, ciascuna delle commedie accennate, ha una figura potentemente concepita e sapientemente ritratta, uno di quei caratteri comici o seri, che rimangono a testimoniare la potenza creativa e assimilatrice dell'autore; infatti Teresa, Sirchi, Giacomo e Camillo Blana, il duca Roveralta-Gonzaga, Giacomo Bastieri, Ruato, sono i figliuoli della mente

---

[1] Capuana, *Op. cit.*

e del cuore di Paolo Ferrari, ch'egli lasciò come testimonianza d'una vitalità artistica non certo comune. Peccato che la sua opera abbia trovato inciampo nella tesi: alcuni suoi lavori sarebbero giunti all'altezza delle commedie storiche e popolari, se non fosse mancato loro sempre qualcosa di rilevante, un ultimo tocco di spontaneità, dice il Panzacchi, una suprema naturalezza di movenze, di trovate, d'arguzie, una modernità alata, istintiva e quasi inconscia, doti che sono l'atmosfera vitale in cui solamente respira la commedia contemporanea. Ma soprattutto mancò al Ferrari la calma artistica nel comporre, una certa superiorità d'osservazione, un sorriso disinteressato e sprezzante, una delicata infusione di scetticismo temperato e di umorismo sereno, qualità indispensabili all'autore comico, qualità che fecero grandi il Machiavelli, il Molière, il Goldoni, il Beaumarchais, e tutti i sommi scrittori drammatici.

Nel Ferrari invece era troppo energico e disinteressato il principio etico; egli era un credente, un combattente, un enfatico nel senso più alto della parola: “se le mie opere„ scriveva, “non avranno che la vita di un giorno, mi basta per aver compito il mio debito d'italiano scrittore, il poter dire: in quel giorno di vita esse combatterono la loro parte proporzionata di battaglie, e se morirono, morirono sul posto, con quella perseveranza che sopra ogni altra cosa, oggi chiede l'età ai suoi scrittori.„

Per questo, egli rimase vittima delle sue qualità di pensatore, vittima della parte troppo viva che prese in tutte le battaglie combattute nel nome di un'idea religiosa o filosofica, di una questione letteraria od artistica, vittima del suo attaccamento alle istituzioni sociali e agli stessi pregiudizi, che

difesè sempre con coraggio e con fine intelligenza. Leone Fortis, nei *Ricordi sul Ferrari*, mette in rilievo quest'ardente passione dell'autore, con la scorta della quale egli trattò, dimostrò e combattè molti concetti, dicendo che " la critica più dura non turbava la sua calma; solo quando vedeva negato, frainteso, svisato, calunniato il concetto ispiratore di una commedia, montava in collera e si batteva accanitamente per difendere non la forma, ma gl'intendimenti del suo lavoro. " Infatti, quando comparve nella *Nuova Antologia* un'acerba critica sul *Duello*, il Ferrari scrisse al Mamiani prima e al Martini poi, per dimostrare che il suo concetto "non era stato capito, o non s'era voluto capire; " e sosteneva " che la critica d'un autore drammatico, deve anzitutto prendere le mosse da un'esatta esposizione del concetto dell'autore. Il critico (soggiungeva) biasimi o lodi a sua posta, ma cominci dal capirlo e dall'esporlo lealmente. " In un'altra lettera, al Professor Raffaello Giovagnoli (che trascrivo perchè lo merita), il Ferrari manifestò ancora meglio il suo pensiero: "......... Da lungo tempo ho adottato il sistema di lasciar dire pro e contro, e non rispondere mai nè per ringraziamenti, nè per lagnanze. Per eccezione questa volta ringrazio, e lo fo perchè ho versata tutta la mia anima d'uomo e di poeta nell'ultimo lavoro [1] con profondo convincimento di fare opera di civiltà e d'arte, non del tutto priva di alcuna efficacia e bellezza. E in proporzione del convincimento è stato il dispiacere di vedermi, o per deliberato proposito ostile, o per negligenza di critico officio, male interpretato, o mal compreso. Dopo aver fatto voti pel *risorgi-*

[1] *Cause ed Effetti.*

mento del teatro italiano, sarebbe ora di far voti per quel della critica. — Il primo passo del suo risorgimento, sarebbe (se non erro) spogliarla della parzialità. — Il secondo, sarebbe non proceder a sindacato nè per lode, nè per biasimo, senza aver prima studiato il concetto dell'artista e senz'essersi messi dal punto di vista di questo; salvo (ben inteso) il diritto di discutere anche il punto di vista. Ma chi giudica un'opera d'arte, deve cominciare dal dire con piena sicurezza e tutta esattezza, quale fu il concetto morale dell'artista e quale lo svolgimento estetico. V. S. vedrà che i critici, i quali, cotesto studio avessero premesso, non avrebbero detto la castroneria che il quarto atto di *Cause ed Effetti,* è troppo piagnoloso, e che il quinto è superfluo. Potevano dire che sono fatti male entrambi: era un'opinione, ma l'eccessivo carattere poetico del quarto atto era parte del mio concetto morale: il quinto atto era indispensabile a compiere la storia del *protagonista.* E poichè sono entrato in materia mi consenta di chiarirla. „

“ Dico che l'eccessivo patetico del quarto atto era parte sostanziale del mio concetto, la qual cosa io provo così. Il pubblico ride e se la gode durante il primo e il secondo atto nei quali pongo le *cause,* che sono la depravazione del carattere, il cinismo, cotesto non creder in nulla, nulla rispettare, di tutto sogghignare. Or bene; io volli punire il pubblico delle sue risate, le quali provano lui affetto dalla contagione deleteria ch'io combatto: come punirlo d'aver riso alle arguzie del vizio e della corruzione? Chi rise di riso indebito si punisce facendolo piangere dolorosamente sulle conseguenze di quelle premesse che lo fecero tanto ridere. Io pensava al pubblico e diceva: ridi, ridi di coteste

conversazioni spiritose (nelle quali tu ti riconosci), le quali nulla rispettano e celiano sopra tutte le cose più rispettabili e serie, il carattere, il sentimento morale, la virtù politica, la privata, i guasti della famiglia e della società, i sudori del popolo, gli scioperi, la libertà, la patria; ridi, tra poco te n'avvedrai, te n'avvedrai al quarto atto, ove ti dirò: adesso piangi quanto hai riso. Questa povera madre che si dispera, questa creaturina abortita che muore, sono dirette conseguenze di quella spiritosa, allegra, gioviale depravazione, che fece tanto ridere te, malato della depravazione stessa. Chi fece nascere abortivamente la figlia di Anna? Chi fece interrompere a otto mesi l'allattamento di quella creaturina? Chi la fece nascere flaccida e senza sangue? La depravazione che ti ha fatto tanto ridere. Infatti che cos'è Ermanno, se non il naturale e legittimo rappresentante, l'effetto irrecusabile di codesta depravazione? .... Il matrimonio d'Ermanno con Anna non può essere, chi non guardi più che tanto, meglio assortito: offre tutte le convenienze d'età, di censo, di sangue. E nondimeno bastava che Arturo fosse meno onesto, perchè diventasse l'*amante di Anna*. Perchè? Cause ed effetti! Ma che alte grida si sarebbero gettate allora sopra tale scandalo! Il quale scandalo però non sarebbe stato che quel che è la *conseguenza,* rispetto alla *maggiore* e alla *minore,* in un buon sillogismo. Ma il pubblico si è sbellicato dalle risa davanti alla *maggiore* e alla *minore*, piangi dunque, cialtrone, davanti alla conseguenza! La conseguenza è quel supremo spasimo che si chiama la *maternità distrutta,* la culla mutata in sepolcro. Che m'importa, se il pubblico non batte le mani? Non può batterle, sta traendo il fazzoletto per

asciugarsi le lagrime e soffiarsi il naso. Ecco l'applauso! Applauso di *nasi!* Sia. — L'accetto. „

“ Quanto al quinto atto, potevo io credere che sì pochi sarebbero coloro che comprenderebbero Eulalia dividere con Anna il protagonismo? Anna è *completata* da Eulalia, questa da quella. Di che trassi questo vantaggio, di serbar senza macchia la figura principale del dramma, e di mostrare la colpa verecondamente in iscorcio. Di ciò attendevo anzi lode. Diviso il *protagonismo* così, io dovevo compiere la duplice peripezia, combinando quella d'Anna con quella d'Eulalia, e traendone la retribuzione secondo i meriti e i demeriti. Di qua uccido la figlia, di là uccido la madre: dolore supremamente maggiore, come dice Anna nel quarto atto: “ mi mostri una madre che ha paura di morire e di lasciar la sua piccina abbandonata!... „ Ad Anna però, il sublime, celeste conforto di una suprema virtù che a tutto ripara; ad Eulalia la morte col suo buio di qua e di là. „

“ Vegga s' io potevo dispensarmi dal quinto atto. Sono eresie estetiche, le quali non si dovrebbe sentirle dire. Se poi mi si dice che il quarto e il quinto atto sono fatti male, allora piego il capo; sarà verissimo, e rispetto al quinto, ne sono persuaso io medesimo, sicchè penso a farlo meglio, non a toglierlo però . . . .
. . . . „

*
* *

Non potendo esaminare particolarmente ciascuna delle nove commedie a tesi, che costituiscono, se non la più importante, certo la più copiosa parte del teatro di Paolo Ferrari, limiterò il mio stu-

dio a quanto v'ha in esse di bello, di artistico, di vigoroso, a quanto resisterà, per il forte soffio vitale che le anima e le crea, all'insolente capriccio del tempo e della fortuna. Staccherò da quelle commedie i tipi veri e umani che formano la bella famiglia creata dall'autore, e che insieme coi lavori popolari e storici, sono il patrimonio artistico di quel forte ingegno e di quell'anima buona, il frutto d'osservazione profonda, di studio amoroso e d'un alto e nobile concetto a cui il Ferrari s'ispirò sempre. Il *Bastiani* dell'*Alberto Pregalli*, il *Giacomo Blana* della *Prosa*, la *Margherita* di *Dolcezza e Rigore*, la *Teresa* e il *Marco Rùato* della *Donna e lo Scettico*, il *Pio* del *Nessuno va al campo*, il *Gonzaga* delle *Due Dame*, ecco i figliuoli che più fanno onore al padre, ecco le creature che salveranno dalla dimenticanza le commedie a cui appartengono.

Giacomo Blana, posto dall'autore di fronte a Camillo, *poeta incompreso e scettico d'alto gusto*, è la personificazione dell'integro e onesto senso comune, è il tipo vero e nobile, che onora il Ferrari come artista e come uomo; è il vecchio gioviale, sereno, senza gli sconforti e le sfiducie che accompagnano gli anni e che inaridiscono il cuore. Egli s'atteggia a stoico per proposito, ma non vi riesce, perchè non guarda con serena apatia tanto il vizio quanto la virtù; si commuove al ricordo della moglie perduta ed è poeta nell'anima. Quantunque abbia pochissima parte nella commedia, pure riesce un carattere completo, il tipo del galantuomo la cui figura si delinea netta e precisa innanzi a noi, il cui volto acquista espressione, il cui sorriso è quel dato sorriso che molte volte scorgiamo in uomini franchi, generosi ed onesti. Egli sorge più simpatico e nobile pel con-

trasto che fa con Camillo, lo scettico irrequieto e malcontento, che sdegna la prosa della famiglia e cerca la poesia del disordine e della scostumatezza.

In quasi tutti i suoi lavori, Paolo Ferrari introdusse il carattere d'uno scettico, ma Camillo Blana, Filippo Olivaria, Ermanno Gonzaga, Sirchi, Jacopo ed altri, che pur sono tratteggiati con forza e con sicurezza, debbono cedere il primato a Marco Ruato e a Giacomo Bastieri. Il Ferrari si preoccupò molto della triste e contagiosa malattia, che minacciava la società, e volle curarla col ferro rovente, estirparla con tanaglie infocate, perchè temeva si riproducesse, feconda e rigogliosa, come l'erba maligna ne' begli orti fioriti; quindi tentò più volte rinfrancare la coscienza morale infiacchita ed oscurata, sia per la trista scuola di una lunga oppressione, sia per l'effetto che soglion sempre generare i profondi rivolgimenti politici. Qual è pel Ferrari la morale della scettica scuola?

La morale son tanti cuori che tosto o tardi
Spengon nel dubbio i giovani entusiasmi gagliardi;
E le virtù, feconde di belle e buone imprese,
Per le scienze, per l'arti o pel proprio paese,
Finiscono a immolare a una sola scïenza,
Farsi una *posizione* e acquistare *influenza!*
La morale la è questa generazione impura,
Senza fede per moda, marcia pria che matura
Di eruditi egoisti, di scaltri dottrinari,
Che stanno intorno ai popoli come ai troni e agli altari! —
Patria? Arti?... che!... Alla Borsa sono le vere glorie!
Sei *ribassista?* Evvivano le nemiche vittorie;
Giuochi al rialzo? Ah evviva l'ordine, s'anco pure
Venga ristabilito colla corda e la scure!
Ma badate! Nel popolo ancora il dubbio è nato,
Il dubbio che di Erode non sia meglio Pilato!
E anch'ei diverrà scettico... e con scettico tale
Dio ce la mandi buona! — Eccola la morale!

Il Ferrari, che ebbe sempre nell'animo tesori d'amore e slanci d'entusiasmo giovanile, che amò il sole, l'azzurro, il verde, che cercò il Bello nel Vero e il Vero nel Bello, che palpitò per quanto v'è di grande e di nobile nella vita, che sentì la gentile poesia dei più sacri affetti, dovè certamente odiare lo scettico, il quale ride di tutto, e col riso sarcastico, rumoroso, insolente, copre la voce del dolore, dell'amore, della fede, della preghiera, della passione, la voce santa che sale, sale dal cuore e ci fa sentire il palpito più generoso, il singhiozzo più disperato, il grido più ardente dell'anima umana; la voce che lieve come una carezza conforta, solleva e benedice, o nell'impeto dello sdegno tuona minacciosa. Com'è stridulo e amaro il riso dello scettico per l'autore, che ama, che spera, che crede; egli vuol farcelo sentire in tutto l'orrore, e ci presenta Giacomo Bastieri e Marco Ruato, lo scettico di cinquant'anni e il giovane che si affaccia alla vita, che sogghigna prima d'aver pianto, che maledice prima d'aver benedetto, che dubita prima d'aver sperato.

Il Bastieri è un tipo tristamente moderno, un figlio dei giorni nostri, una delle più belle creazioni del teatro di Paolo Ferrari; egli non ha fede in nulla, disprezza il mondo, professa un ributtante cinismo, e quando Alberto gli confida i propri dolori, gli descrive i propri rimorsi, gli rivela i tristi dubbi, dei dolori si maraviglia, dei rimorsi sogghigna, dei dubbi si burla, e lancia spudorati motteggi, e soffoca col riso la voce del dovere, il sentimento onesto, che ancor parla al cuore d'Alberto, e spegne l'ultimo lampo di luce che ancor brilla nelle tenebre. Vittima di se stesso, egli vede travolta nel disonore e nella rovina l'unica persona

che ami, sua figlia, e quando conosce il martirio di lei, allora, allora soltanto ricorda che c'è un Dio; e prega, comprende l'opera infame che ha compiuto, e disperatamente, in un pazzo amplesso d'amore, stringe al seno il capo della martire, della santa, e su quel capo lascia cadere a stilla a stilla, l'amaro pianto che non può lavar la colpa. Quest'uomo è vivo, scrive il Martini, " vivo prima, nella sconcia ostentazione del disprezzo d'ogni cosa sacra e gentile, vivo poi nella sconcia superstizione; è vivo, quando felice predica l'ateismo, e quando colpito dalla sventura biascica *avemarie.* Se i fenomeni dell'atavismo fossero dimostrati inconfutabilmente veri, direi chi di quest'uomo l'Elci dovè conoscere il padre o il nonno:

> Empio fin ch'è robusto, infermo è pio;
> Saprò dal polso quando crede in Dio. „

Lo studio psicologico del Ferrari è completo: egli è giunto a farci sentire lo scroscio di risa che rintrona cupamente, e lo scoppio di pianto doloroso che non purifica, ma commove, commove per la sua triste eloquenza, giacchè è lo sfogo d'una tremenda sventura.

Il Bastieri sorge innanzi a noi vero e reale, lo sentiamo, lo vediamo cinico e ributtante, poi accasciato e abbattuto; quand'entra in scena, ha il sarcastico sorriso sul labbro, un brutto sguardo negli occhi, e volgarmente e sconciamente parla; compiuta l'opera sua, e ammaestrato dall'esperienza, ha nell'anima un fremito d'amore e sul labbro una parola di pentimento e di preghiera.

In questa parabola, in questo contrasto, egli apre tutta l'anima sua, e noi vi leggiamo dentro

senza incertezze e senza dubbi, perchè non occorre un gran sforzo d'intuizione, per comprendere quant'essa racchiuda.

L'altro tipo di scettico, che il Ferrari creò in modo mirabile, è, come ho detto, Marco Ruato,[1] non il figlio di Teresa, con cui l'autore credè incarnare lo scetticismo più ributtante, ridotto a quint'essenza; questi, per quanta importanza abbia nella commedia, per quanta parte occupi nell'azione e nello svolgimento, per quanto rifletta la cura e lo studio dell'autore, come tipo, come carattere, soggiace a Marco.

Il Ferrari credè incarnare in Jacopo lo scetticismo vero, non pel dubbio che continuamente lo agita, intorno all'onestà dei suoi genitori, ma perchè, come Amleto, non si risolve mai di prendere un partito. "Fantastica sei mesi sulla colpa domestica, e invece di risolversi una buona volta ad agire, si domanda ancora s'egli goda l'avanzo d'un furto o di un'infame mercede, e nulla fa per uscire dalla dolorosa incertezza, e non sa se debba accettare la logica e l'evidenza dei fatti, o piuttosto credere al volto della madre, che spira serena bontà di paradiso, e su cui inutilmente cerca scoprire qualche ignobile arcano; della madre, che gli pare una santa, la cui mano non trema, la cui fronte è angelica e pura, come quella della fanciulla ch'egli ama." [2] Lo Schlegel giudica Amleto scettico, non pei suoi dubbi, ma per la poca risolutezza ch'egli ha nel prendere un partito, e il piccolo Jacopo, che deriva dal gigantesco Amleto, è, secondo il Fer-

---

[1] Nella *Donna e lo Scettico.*

[2] P. Ferrari, *Cenni storici della Commedia* "La donna e lo Scettico."

rari, scettico anch'esso, per la medesima ragione; io invece lo ritengo uomo debole e privo di quella forza morale, che, pur di giungere all'intento, scopre ogni arcano, supera ogni ostacolo, lotta e trionfa. Se tutti i deboli e gl'irresoluti fossero scettici, poveri noi! Ne troveremmo ad ogni passo, e la malattia sarebbe certo più estesa e contagiosa di quel che il Ferrari non credette; giacchè l'uomo di carattere, che vuole, che lotta, che si rialza più forte dopo una sconfitta, è disgraziatamente raro, molto raro.

Jacopo dunque non è per me uno scettico; lo scettico che il Ferrari creò con intuito artistico, è Marco Ruato. Questa figura è colorita con pochi tratti indovinati e precisi, non ha sfumature, ma tinte forti e intense, che la staccano dal fondo scuro della tela e le dànno fisonomia propria, fisonomia che non potrebbe confondersi, nè perdersi mai tra la folla. Come il verme deve subire varie modificazioni per divenir farfalla, così il tipo dello scettico, nel teatro di Paolo Ferrari, si trasforma prima di giungere a Marco Ruato: Filippo, Ermanno, Jacopo, Camillo, Bastieri, non rappresentano che cinque gradi del processo evolutivo percorso dall'autore. Marco ha il potente rilievo dell'analisi psicologica, parla poco, ma ogni sua parola è misurata, calcolata, studiata, perfettamente rispondente allo stato d'anima e al sentimento del personaggio; parla poco, ma i brevi e concisi pensieri bastano a rivelarci quanto v'è in lui d'intimo e di nascosto, e a me pare che nemmeno uno sia di troppo; quali più, quali meno, tutti accentuano il colorito e dànno risalto alla figura. Invano s'attende da lui uno scoppio di passione, un grido d'entusiasmo o d'odio, una parola che prorompa af-

fannosa, si direbbe ch'egli non ha provato mai uno di quegli slanci a cui tutti s'abbandonano, si direbbe che l'amore, la generosità, l'onestà, ogni sentimento gentile è ignoto all'anima sua, priva d'illusioni e di speranze, e il cuore batte regolarmente, perchè mai un palpito accelerato rompe la monotonia delle pulsazioni, mai un sussulto tronca il respiro, mai un fremito serpeggia nelle vene, riscalda il sangue e accende la fantasia. Egli è lo scettico vero, che non ha sogni, nè scatti improvvisi, nè slanci subitanei, nè impeti di collera, nè impulsi d'affetto, è l'uomo che ha perduto la bella e santa gioventù dell'anima, che ha inaridito il pianto, dimenticato la preghiera, soffocato l'amore; l'uomo, che non sapendo più sorridere, ghigna freddo e beffardo, che abbatte, invece di sollevare, che filtra il veleno del dubbio, invece di ravvivare la speranza e la fede quasi spenta in un cuore, che si compiace del male e del dolore, perchè il bene e la gioia son spenti per lui.

Il chirurgo spinge impassibile il coltello nel vivo corpo umano per guarirlo, Marco invece fa penetrare l'acuta punta del suo ferro in una parte ben più delicata, nell'anima sensibile di Teresa e di Jacopo, per colpirla senza pietà. Con una rivelazione sincera, con l'accortezza che in lui non scarseggiava, egli avrebbe potuto ridar la pace, l'onore e la gioia, a una famiglia, punire i colpevoli usurpatori della fortuna altrui, e compiere un atto di riparazione doverosa; ma questo nobile assunto non l'attira, rivela bruscamente ciò che sa, non per spirito di giustizia, ma per infrangere un cuore, per abbattere la fede e il baldanzoso entusiasmo d'un giovane che sorride a sogni dorati, crede nel bene e ama la vita.

Marco non s'abbandona come Jacopo a inutili

digressioni, non ci ripete mille volte ch'egli è grande osservatore, che dubita fin degli occhi, che non può sottoporre la ragione al cuore; non esce mai in queste rettoriche esclamazioni:

Eccomi qui vil larva, che il nullа e il vuoto ha dietro,
E innanzi un'altra larva fragil come quel vetro!
. . . .
. . . .
Ah solitudine!... il regno del pensiero!
Il vuoto, il silenzioso, il fantastico impero
Dell'anima... il caos bujo, senza tempo, nè norma,
Ov'essa crea, pensando, luce — materia — forma —
Pari a Dio! — Dove libera fa leggi, e leggi spezza,
E galoppa sui turbini in vorticosa ebbrezza,
E d'infinite larve bizzarre si trastulla
A popolar la docile vacuità del nulla!...
Forse al modo medesimo una larva son'io
Dell'ignota, terribile solitudin di Dio.
Forse, come s'io scaccio un'idea, si consuma
La sua forma, in un attimo smuove, svanisce, sfuma,
Così Dio la mia forma più non pensa o non sogna....
E questo è quel che chiamasi morte!....[1]

Marco Ruato si manifesta scettico nelle azioni e nelle parole, Jacopo nelle parole soltanto; l'uno è sempre uguale a se stesso e non smentisce mai il proprio carattere, l'altro invece tentenna, si contraddice, esita, e mentre con altisonanti parole e rettoriche frasi predica uno scetticismo che non ha nell'anima, si lascia in poche ore conquistare dai vezzi della cugina, sente d'amarla pel ricordo gentile che ha serbato di lei, per l'ingenua sua grazia e dimentica i tristi sogni e il buio mondo dei suoi pensieri. Dubita del padre e ne invoca la memoria, dubita dell'onestà di sua madre, e un momento dopo grida atterrito:

[1] *La Donna e lo Scettico,* Atto III, Scena IV.

Oh madre, madre mia,
No, non è vero, io anzi t'adoro! Onesta, pia,
Santa, simile a un angelo or ti veggo e ti adoro,
E a te innanzi mi prostro, e ti chiamo e t'imploro,
E il soave tuo nome l'anima che dispera
Va ripetendo... come un'ardente preghiera!...

Egli crede d'odiare e ama, crede d'amare e odia, si smarrisce nell'incertezza e piange l'ultima illusione svanita. Insomma Jacopo non è uno scettico, è uno dei tanti figliuoli d'Amleto, malato e pallido, che per guarire ha bisogno di cure amorose e della santa poesia della famiglia, ha bisogno di vivere non soltanto di scienza e di pensiero, ma d'amore e di realtà, fra la mamma e la sposa, i due angeli benedetti che hanno il potere di dissipare ogni dubbio ed ogni tristezza.

Il Ferrari creò la mamma di Jacopo in un soave rapimento d'amore, tornando col pensiero a Elisabetta Palmieri, che gli diede la vita; la creò per porre vicino allo scetticismo la fede operosa, ardente, indefessa, „ che giunge sempre coi patimenti alla vittoria, che non consiste nell'oziosa preghiera e nella fiducia in questo o in quel domma religioso; ma nell'abito ch'essa infonde allo spirito, di praticare senza incertezze e senza esitazioni la legge universale e immutabile del dovere, fino alle applicazioni più difficili e dolorose. „

„ Nel personaggio di Teresa, „ scrive l'autore, „ io feci uno studio dal vero sopra il carattere di mia madre, m'ispirai al vivace ricordo delle sue modeste, quanto sublimi virtù, ed alla Ristori confidai il segreto di filiale tenerezza che in esso era racchiuso; la grande artista, che ha la gentilezza del cuore pari alla potenza del genio, fece di Teresa forse la più stupenda delle sue creazioni. „ [1]

[1] Cenni storici della commedia: *La Donna e lo Scettico.*

E nelle sue *Memorie* il Ferrari scrisse: "Mio padre venne colpito da insolazione, che gli produsse una violentissima febbre cerebrale con delirio furioso, talchè gli si dovette metter la camicia di forza e rinchiuderlo nel manicomio. Il duca Francesco IV gli conservò lo stipendio, ma con la condizione che la metà si desse al manicomio per le spese della malattia, l'altra metà alla famiglia. La prima metà non bastava per le spese della malattia, la seconda metà non bastava per la famiglia. A compiere quello che mancava, pensò mia madre! Sapeva il francese e l'italiano assai bene, si procurò lezioni in case signorili: sapeva anche ricamare in oro, in seta, in bianco, e si procurò anche lezioni di ricamo. Fra queste e le cure della casa, distribuiva le ore diurne. La notte stava alzata a fare ricami in oro o in altro genere, che poi vendeva. — Il primo ricordo che ho di mia madre, è che, durante la notte, mi svegliavo, e dalla mia piccola cuna (avevo forse due anni) vedevo l'ombra di mia madre lunga lunga, proiettata sul muro vicino, dal lume che stava presso il telaio di lei, e sentivo il rumore dell'ago che andava su e giù attraverso la stoffa, e mi ricordo che spesso alla mattina, vedevo le dita di mia madre fasciate sulla punta; seppi poi, ch'era l'ago che gliele feriva. — Degli amici del babbo, mia madre non volle più ricevere nessuno: ella era giovane e bellissima, questi amici erano giovani anch'essi, li pregò tutti di astenersi dal farle visite, che, per quanto innocentissime, potevano far nascere sospetti pericolosi per il buon nome di lei." [1]

---

[1] Questo brano delle *Memorie di P. Ferrari* l'ho tolto dal libro di L. Fortis: "Paolo Ferrari."

Come Elisabetta Palmieri, anche la Teresa della *Donna e lo Scettico* attinge all'amor materno il coraggio del lavoro assiduo e perseverante, e spera, e crede in un giorno migliore, più bello e più sereno.

Giovinetta e avvenente io vedova restai —
Ma era madre, e volli esser sol madre; e logorai
E beltà e giovinezza fra i dolori, gli stenti,
Le privazioni... e mai non proferii lamenti...
Era madre! — La fede nella tua Provvidenza
Mio Dio, mai non si scosse; . . . .
. . . .
. . . . in te, mio Dio, fidente
Scorrean gli anni, e io sperava; e scorrevano altri anni,
E io credeva . . . .
. . . .
. . . con la più squallida miseria io mi trovai
A lottar disperata — io vendetti, impegnai —
Impegnai fin l'anello nuziale... — gli orecchini
Di mia madre — chiedetti la carità ai vicini —
Lottai co' miei bisogni e i vostri — co' miei affetti
Di madre e il mio decoro di donna — resistetti
Al freddo, resistetti alla fame!... — Ma il giorno
Venne alla fine in cui letteralmente intorno
Io non ebbi più nulla; non denaro; non cosa
Da impegnare o da vendere; non persona pietosa;
Non un pezzo di pane!... E tu intanto piangevi,
Poverino, e baciandomi le mani, mi chiedevi
Da mangiare!...

Questa povera martire, questa santa gloriosa, è la più splendida figura di donna che l'autore abbia concepita; vera e ideale, umana e angelica nello stesso tempo, noi la vediamo piangere, lottare e soffrir rassegnata.

Eccomi qui... in ginocchio — eccomi qui... che prego!
Compatite una madre nei patimenti suoi!
Signore, avete avuto una madre anche voi —

Che ha sofferto e penato tanto!... — Oh addolorata
Madre, invoco voi pure! — Mi sia pur raddoppiata
L'angoscia mia, pazienza! — Nuovo dolore e lutto
Venga pure a colpirmi, pazienza, accetto tutto,
La miseria, la fame, la morte, e, se bisogna,
Pur ch'io non abbia colpe — il rossor, la vergogna...
Sopra di me, sì, tutto senza lagnarmi io piglio,
Ma fatemi felice il mio povero figlio!

Quanta soavità, quanta fede sicura, quanta purezza in questa dolce, fervida, appassionata preghiera, che muove a Dio lenta lenta, come la nube odorosa dell'incenso. Essa non è la mistica espressione d'un sentimento vuoto e convenzionale, ma è l'accento vivo del dolore, dell'amore, della fede, perchè nel tono soave e blando noi sentiamo tutta la forza e l'intensità della passione materna.

E l'onestà della donna, la santità della madre, fuse dall'autore nella celeste Teresa, non sono idealizzate al punto da perdere il fondamento reale e sostanziale; in Teresa queste virtù si fanno persona, e diventano, starei per dire, palpabili, perch'ella è donna vera, ha un'anima che freme, un cuore che palpita, un pensiero che ragiona; ha carne, ossa, muscoli, sangue, ha personalità propria che la distingue e la caratterizza. Certo il Ferrari non poteva innalzare alla memoria di sua madre un monumento migliore, e per quanto numerose siano le donne forti e nobili, ch'egli introdusse nelle sue commedie, pure non ve n'è una, che uguagli o superi Teresa; essa rimane la figura più viva, più poetica e più artisticamente bella del suo teatro, l'incarnazione più alta della donna e della madre.

È notevole considerare il modo con cui il Ferrari sentì, comprese e trattò la donna: quasi tutti

gli scrittori drammatici, e specialmente i francesi, si valsero di lei come mezzo di corruzione, d'immoralità, di *realismo;* e la presentarono leggera e civettuola, ardente e assetata di piaceri, spoglia di quel delicato pudore, di quel tatto fine e squisito, di quel sentimento gentile che è tutto suo: così di rado apparve sulla scena una figurina graziosa e sorridente, piena d'incanto e d'affetto, perchè sembrò troppo sentimentale, troppo insulsa o poetica, troppo lontana dalla realtà. Le cortigiane invece, le donne tristi e cattive, dominate dalla passione, o da sentimenti più abbietti, le madri dimentiche dei loro doveri, le spose infedeli, le fanciulle corrotte a quindici anni, trionfarono, e gli autori coprirono col nome dei più sacri affetti, i malvagi istinti e le colpe della donna degenerata e infame.

Paolo Ferrari invece intuì il tesoro d'affetti dolci e miti che sono racchiusi nell'anima della donna buona; studiò sua madre, e ci diede Teresa; studiò sua moglie, e ci diede Rosalia Parmenso, Elena Blana, Laura Monteferro, Laura Bastieri; studiò sua figlia, e ci diede Anna Estense, Lisa Margheri, Emilia Mari, tutte donne che son madri, mogli e fanciulle oneste, gentili ed affettuose, circondate da un profumo di virtù così intenso e squisito, che innamora e commuove.

Senza sacrificar l'arte alla morale, egli creò donne vere e buone e superò in questo Carlo Goldoni, perchè la commedia del veneziano, dice bene il Guerzoni, non è immune di ogni immoralità; l'amore che vi si rappresenta, non è sempre puro e immacolato, e le fanciulle congiurano spesso con Arlecchino e Corallina per veder di soppiatto, per introdurre in casa, di notte, il signor Florindo, e le mogli interpretano un po' troppo letteralmente

i diritti del cicisbeo. La donna del Goldoni, se è più finita e più nobile di quella che ci presenta la commedia del cinquecento, è però ben lontana da quell'aureola di grazia poetica di cui l'adornò Paolo Ferrari, ch'ebbe per lei un culto affettuoso e devoto. " Nessuna donna del Goldoni urta, è vero, contro il senso e viola le leggi dell'estetica; " ma nessuna attrae, eleva ed innamora, nessuna è artistica come le graziose figure create dal modenese, e lumeggiate colle tinte più morbide e trasparenti.

Questa differenza a me pare dipenda, oltre che dal diverso concetto che i due scrittori ebbero della commedia, dal modo diverso con cui essi sentirono e intesero l'amore: infatti nelle commedie del Goldoni, l'amore entra più come parola, che come cosa, più come filo d'intrigo, o maschera d'interessi, o pretesto e preparazione di matrimoni, che come sentimento: una fanciulla pudicamente, ma ardentemente innamorata nelle commedie di Carlo Goldoni non v'è; in quelle di Paolo Ferrari invece, la troviamo in Emilia, in Lidia, in Anna, in Filomena, in Carolina, gentili e belle figure di vergini, su cui l'occhio serenamente riposa. Rispetto al sentimento amoroso, il Ferrari non imitò la freddezza goldoniana e lo spensierato cicisbeismo dei Lelii e dei Leandri, nè la passione tutta moderna, personificata dal Werther, dall'Ortis e da altri pallidi figliuoli d'Amleto, la passione con le sue malinconie, coi suoi ardori, con le sue utopie, con le sue aberrazioni, grave, paurosa, fatale; egli sentì l'amore forte e vero, ma calmo e sereno, e lo manifestò come s'agitava nell'animo suo, non potentemente drammatico, ma fortemente reale.

Ho già detto che Carlo Goldoni non scese nel cuore della donna; forse ignorò che esso poteva

dargli ispirazioni feconde e inesauribili, e confuse la madre, la fanciulla, la sposa in un essere unico; pallido e anemico, senza vita, senz'anima, senza cuore. Quest'essere vago ed incerto, come contrasta co' bei tipi di donna che incontriamo nelle commedie del Ferrari! Egli li creò per porli vicino a chi aveva l'anima malata e bisognosa di cure; così Maria e Teresa trionfano di Jacopo, Elena Blana salva Camillo, Anna Estense riconduce Ermanno all'amore e alla fede, Rosalia Parmenso impedisce a suo figlio di cader nell'abisso, e Livia redime il marito e ottiene la palma della vittoria. Queste donne son tutte guerriere, strenue lottatrici nel gran dramma della vita; esse combattono per il sacro tempio della famiglia, pel santo amore materno e coniugale, pel dovere e per l'onore, e tutte conquistano il bianco vessillo di pace, che orgogliose e gloriose spiegano al vento, col sorriso sul labbro e con un lampo di trionfo negli occhi.

Se l'autore non creò una Mirra, una Fedra, una Medea, una Francesca, una donna insomma eminentemente drammatica, seppe presentare però in varie situazioni e in vari casi il tutelare angelo della famiglia, che è più vero e più bello della donna esaltata, pazza d'amore e delirante di passione. Dell'una, abbiamo bisogno come del sorriso del sole, dell'altra possiamo benissimo fare a meno, e nella realtà fortunatamente l'incontriamo di rado.

Per quanto io ammiri l'illustre Ferdinando Martini, pure non accetto l'opinione ch'egli ha, rispetto al modo con cui l'autore deve creare la donna drammatica; quella che rimane in casa, tutta dedita alla famiglia, è, secondo lui, degna di venerazione, ma non può ispirare uno scrittore di drammi e di commedie: "quand'egli batte a una porta, do-

manda se vi sta di casa la passione: ove gli rispondono che vi dimora la virtù, si leva con molto rispetto il cappello, ma non sta neppure a salire le scale; non è affare per lui. Il teatro ha bisogno di commozioni. „ Sì, il teatro ha bisogno di commozioni; ma io credo fermamente che queste, per esser buone, non debbano derivare da bassi allettamenti del senso, che possono forse trascinare per un istante, ma non commuovere, e che piacciono al vizioso, ma ripugnano all'onesto. Di questi esaltamenti, di queste frenesie, di queste scosse brutali, non ha bisogno il teatro: l'autore può commuovere senza farci entrare *nella casa della passione* come l'intende il Martini, passione mostruosa qual è quella di Mirra e di altre donne degeneri e tristi. La virtù è forse più umile, ma gli onesti, che ancor sono in maggioranza, la stimano, e davanti alla Teresa del Ferrari, all'eroica madre che piange, che soffre, che lotta per l'onore e per l'affetto, chinano gli occhi bagnati di lagrime. Così il disperato singhiozzo di Anna, della giovane mammina, che veglia il suo povero, caro angelo morente, si ripercuote nell'animo nostro; e quella soave figura di donna addolorata, che contende alla morte l'unico tesoro della sua vita, commuove, strazia e fa soffrire, pianger con lei. La passione non scarseggia nell'animo di Teresa e di Anna, ma è una passione virtuosa, gagliarda e onesta nel tempo stesso, e il Ferrari non dovè pentirsi d'aver *bussato alla sua porta, d'aver salito le scale della sua casa* per trovarla, ammirarla e riprodurla con intelletto d'amore e cuore d'artista.

Tornano qui a proposito le parole che diceva il buon Goldoni parlando della sua *Putta onorata:* “ Basta che s'ispiri la probità; non è meglio gua-

dagnare i cuori colle dolci attrattive della virtù, che coll'orrore del vizio? „

*
* *

La drammatica, felicemente definita la letteratura in azione, più ch'ogni altra forma letteraria, ha bisogno di svolgersi in terra libera, dove fiorente è la vita pubblica e vivo il sentimento di nazionalità e d'indipendenza, dove il popolo ha tutto commune: costumi, interessi, confini, lingua, istituzioni. Infatti, quando una forza superiore e vittoriosa infrange questi nodi e spezza queste catene che fanno amare al popolo la stessa terra, lo stesso re, lo stesso Dio, che lo conducono a morire per una sola bandiera, allora gli uomini si disuniscono, si allontanano e i *fratelli uccidono i fratelli*

. . . . e l'un l'altro si rode
Di quei che un muro ed una fossa serra,

e nel naufragio della libertà si spegne la vita della nazione, si spegne l'arte, la letteratura, il teatro, perch'esso non può più corrispondere agli affetti e all'indole del popolo, perchè non può essere più la viva manifestazione del suo carattere, del suo costume e del suo sentimento. “ La storia del teatro, „ scrive il De-Gubernatis, “ è in qualche modo storia del costume pubblico, dei grandi sentimenti nazionali. Dove il costume non è capace di progresso e di perfezionamento, dove manca al popolo ogni sentimento di ciò che è buono ed onesto, di ciò che è poetico e grande, è vano attendersi allo svolgimento di un'arte drammatica assai vivace. „ [1].

---

[1] *Storia universale della letteratura,* Vol. I: *Storia del teatro drammatico.*

Infatti, dando uno sguardo al teatro greco, il più splendido e glorioso d'ogni secolo e d'ogni letteratura, lo vediamo modificarsi e seguire nella sua evoluzione, la decadenza del progresso, dello splendore artistico e della libertà civile, e alla commedia d'Aristofane, che segna il punto culminante della civiltà e dell'egemonia ateniese, vediamo succedere la commedia nuova, corrispondente all'oligarchia spartaneggiante dei trenta tiranni.

Menandro, che rivisse in Plauto e in Terenzio, fu il più celebre autore di questa commedia nuova, che mandò sprazzi di luce finchè alla Grecia rimase un lampo di libertà; spento il quale, anche il teatro, come tutte le forme artistiche e letterarie, cadde nelle tènebre, seppellito sotto le rovine dell'intera nazione.

Considerando la drammatica latina, vediamo ch'essa pure seguì le medesime vicende: sorta dalla greca, la tragedia calcò le orme di Eschilo e di Sofocle e fiorì con Livio Andronico, con Nevio, con Ennio, con Pacuvio e con Accio; della commedia, la *fabula palliata* fiorì con Andronico, con Nevio, con Plauto con Stazio e con Terenzio, la *togata* con Titinio, con Atta e con Afranio, l'*atellana* con Pomponio e con Novio. Questa ricca messe sfolgoreggia al puro sole dell'arte, nell'età in cui il popolo latino ha vivo il sentimento della propria nazionalità, sicura la coscienza della propria forza e del proprio valore.

Ma, infiacchito questo sentimento nelle età successive, per la generale e profonda corruzione del costume e pel cessare della vita pubblica, gli scrittori drammatici non poterono dar più al teatro i lavori di Plauto e di Terenzio: la tirannide stringeva duramente il freno, e la politica sospettosa

dei Cesari si adoperava nel sostituire al dialogo poetico ed alla recitazione drammatica, il muto linguaggio dei *mimi,* i quali finirono col rimanere i soli padroni della scena, i soli applauditi e festeggiati. La vita romana non offriva più nulla che fosse degno di venir ritratto e rappresentato, e i latini, più che alla commedia e alla tragedia, pensavano al lusso degli arredi e alla sontuosità dell'edifizio; la generazione stanca e corrotta, voleva che lo spettacolo teatrale rispecchiasse l'immoralità della vita pubblica e privata; e in luogo della scenica finzione e dell'imitazione artistica, si volle la realtà, al punto che il dolore, la morte e il piacere, anzichè esser simulati sulla scena, furono rappresentati nel loro aspetto più brutto.

Lo sfrenato bisogno di cose strane e sorprendenti diventò tale, che durante l'impero, gli spettacoli più favoriti dalla moltitudine furono le carneficine di belve e di uomini, spettacoli tristissimi, amati per un desiderio insaziabile di strage e di morte, per una sete ardente di sangue, per un voluttuoso piacere di scosse brutali e di commozioni violente; a ragione quindi i concili e i padri della Chiesa fulminarono la scomunica sugli istrioni e sul teatro.

Così l'Impero, con la libertà e con la vita pubblica, seppellì anche il teatro, la gloriosa letteratura drammatica, forte e splendida durante il tempo della grandezza romana. Essa però, come tutte le altre forme, che secondarono il moto incessantemente ruinoso della civiltà romana, rivisse nelle letterature moderne, dove, in mezzo a un rigoglio di vita nuova, si sente l'alito del sacro e glorioso tempo antico, soffocato, ma non spento, dalle fitte tenebre della buia notte medievale. Infatti, ap-

pena un raggio di sole spunta sull'orizzonte, illuminando le smarrite anime e i tetri chiostri, un grido potente e unico, ch'è inno d'amore alla famiglia, alla vita, alla patria, alla donna, prorompe altissimo dalle coscienze risorte ed echeggia festoso di terra in terra, di mare in mare. I goliardi lo ripetono nei loro viaggi erranti, i trovatori lo accompagnano con le armonie dei dolci istrumenti, i poeti lo manifestano nei rozzi versi: è la risurrezione dell'uomo, l'elevazione della natura e della vita. Uno spirito nuovo aleggia sulla terra, s'impadronisce delle anime; e sollevandole dal profondo abbattimento in cui erano cadute, scopre loro più vasti orizzonti, infonde nuovi desidèri e nuovi bisogni. Questa evoluzione ci appare evidente nei prodotti letterari di quel tempo, nelle cronache, nelle enciclopedie, nella letteratura drammatica, che, dopo essere stata interamente religiosa, ascetica e cristiana, si trasforma, e, come scrive il D'Ancona, ci manifesta il risorgimento dell'antica coltura, la cui efficacia si era estesa a tutti gli ordini civili e a tutte le manifestazioni della vita! Infatti il dramma, "morto coll'arte pagana, sepolto nel suo paludamento letterario, " rinasce dapprima coll'umile veste cristiana e popolare, poi, cedendo al culto dell'arte classica, torna alle sacre fonti, e da esse attinge nuove ispirazioni e nuova vita.

Alessandro D'Ancona, nella sua bellissima opera: *Origini del Teatro italiano,* trova il germe della nostra arte drammatica nel culto religioso, nota le vicende ch'essa subì col volger dei tempi, e la segue fino al momento in cui viene oppressa e soverchiata dal crescente amore dell'antichità, dall'umanismo invadente e predominante, che indusse gli autori drammatici, per secondare il gusto della

gente colta, a scrivere prima commedie a imitazione di quelle di Plauto e di Terenzio, poi tragedie a imitazione di Sofocle, di Euripide, di Seneca. E gli autori drammatici, travolti dalla corrente, dimenticarono la fonte vera del teatro, il popolo; e quando viene escluso il popolo dal teatro; esso non compie più la sua missione incivilitrice, ma diviene letteratura di puro diletto e sfoggio di lusso. E così fu della nostra drammatica malgrado subisse molteplici trasformazioni; infatti, alla commedia erudita, che aveva preso il posto della rappresentazione sacra, successe la commedia dell'arte; al dramma pastorale, il melodramma eroico; alla novella, il dramma romantico; alla fiaba o novellina popolare, il dramma fantastico.

Su tutti i fautori di queste molteplici evoluzioni, s'innalzarono due poderosi giganti, il Goldoni e l'Alfieri, che coll'impulso sublime del genio, sollevarono l'arte drammatica a un volo potente e arditissimo, risuscitando l'uno la natura, la vita, la società, coi costumi, i caratteri e l'indole; l'altro, lo spirito nazionale, coll'entusiasmo vivo di tutto un popolo, persistente anche sotto le rovine della patria libertà. Però invano si cerca nella commedia di Carlo Goldoni la rappresentazione dell'indole e del carattere italiano: essa è impossibile a trovarsi, data una società paralitica e incompleta, e un popolo diviso e duramente oppresso come quello che l'Italia offriva. Per questo la commedia del Goldoni fu esclusivamente veneziana; e anzichè penetrare nella nostra vita, rimase soltanto come un bellissimo episodio, come un'eco giuliva della gaia e festosa città. E non soltanto il comico riso del Goldoni, ma anche la voce tonante dell'Alfieri si perdè nel silenzio di

lunghi e lunghi anni, perchè ai due riformatori seguì, scrive il Panzacchi, un tempo di miseria senza dignità: “ mentre la Melpomene italica, a certi intervalli, poteva ancora mostrarsi in aspetto di regina, la sorella Talia vivacchiava di ripieghi e di elemosine. Come poteva dunque il popolo delle diverse città italiane, non levarsi entusiasta, e non abbandonarsi a sconfinate speranze quando in mezzo al triste decennio letterario, all'ansioso decennio politico (1849-59), vide la commedia dare a un tratto segni di vita gagliarda, per opera di Paolo Ferrari, e lo stesso Carlo Goldoni comparire sorridente, in persona, sulle nostre scene, in mezzo all'Alfieri e al Parini, per ricordarci il passato e propiziarci l'avvenire? „

Senza togliere al Ferrari questo merito che gli dà Enrico Panzacchi, a me sembra ch'egli non sorga dopo settant'anni di completa miseria, come vuole l'illustre letterato bolognese, giacchè nella prima metà di questo secolo, parecchi scrittori avevano tentato, e non sempre infelicemente, di tener vivo l'onore della commedia, scegliendo alcune classi per dirigerle, alcuni abusi per correggerli, alcuni errori per ferirli, alcuni mali per sferzarli. Però è anche vero, che la nostra commedia si sostenne talvolta coll'imitazione, colla mescolanza del romanzesco e del sentimentale, colla caricatura di pochi, e per disgrazia, dei più scipiti vizi del nostro tempo.

Considerando la letteratura drammatica nel periodo sommamente epico del nostro rivolgimento, non la vediamo giacere neghittosa ed esausta, ma scendere lottatrice forte e indefessa in tutte le arene, e combattere valorosamente per un santo e sacro ideale, quello della patria comune e libera.

Nelle lotte incruente, combattute per un'idea, il partito che riesce sempre più forte, perchè universale, è quello delle lettere; ma nel decennio che corse dal quarantanove al cinquantanove, il campo delle lettere era sventuratamente deserto: il Foscolo, il Monti, il Manzoni, il Berchet, il Giusti, il Pellico non avevano degni seguaci e le liriche del Prati e dell'Aleardi, non potevano da sole sodisfare gli orgogli, i bisogni, le speranze di un popolo che voleva civilmente risorgere: " tutto era stato fatto, tutto tentato, la prosa ed il verso, il romanzo ed il dramma, il teatro e il giornale, l'accademia e la scuola, tutto era stato rinnovato e trasformato. "

L'Italia pareva davvero la terra dei morti, quando, con l'avvicinarsi del quarantotto, proruppe da molti petti un grido altissimo e invano soffocato, un grido di sdegno, d'amore, d'incoraggiamento, di vendetta, di guerra, che nessuno eternò in pagine immortali, ma che ebbe la forza di scuotere e di vincere, propagandosi rapidamente per l'Italia tutta. Questo grido veniva sollevato da una schiera animosa di giovani scrittori, che si rivolgevano al teatro per educare politicamente il popolo, per infiammarlo di patriottismo e metterlo d'accordo nell'opera eroica della redenzione nazionale. Mentre attendevano ansiosamente l'istante d'impugnare una sciabola per correr dietro al sacro vessillo tricolore, sventolante in Piemonte, essi scrivevano senza la più piccola preoccupazione una commedia, un dramma o una tragedia, buttando giù, nelle pagine scorrette, tutta la foga della passione, tutto lo slancio dell'entusiasmo giovanile, e avendo di mira non l'arte, ma la patria, non la gloria, ma la libertà. Questo predominio del con-

cetto sulla forma spiega il perchè molte volte non era applaudito il merito artistico, ma il sentimento patriottico, e spiega la dimenticanza in cui oggi son caduti molti di quei lavori, che ebbero tante e festose accoglienze.

La tragedia continuò felicemente la lotta iniziata dal fiero astigiano, e fu palestra politica e arme potentissima di partito per molti nobili ingegni, che incarnarono nelle più belle figure storiche, l'idea santa, l'idea foriera di libertà, d'unità, di pace. Già la musa dolce del Manzoni aveva trovato un accento sdegnoso, e l'anima pia, gentile e rassegnata del Pellico, aveva manifestato il fremito ardente d'amor patrio, quando il Niccolini scese in campo, e con la parola più efficace, coll'armonia del verso più nuova, con l'onda di poesia più soave, col più splendido volo di pensiero, si conquistò gl'Italiani e li spinse alla riscossa, li fece esultare, piangere, fremere di pietà e d'amore.

Ma il Niccolini, come il Manzoni, non ebbe seguaci nella forma, per le difficoltà ch'essa offriva: però il suo concetto fu quello di tutti gli scrittori successivi, e ad esso s'informarono Leopoldo Marenco nell'*Ezzelino*, nel *Buondelmonte*, nel *Corso Donati,* nel *Corradino;* Pietro Corelli nel *Farinata degli Uberti;* Ippolito D'Aste nel *Sansone* e nell'*Epicari;* Carlo Marenco nello *Jacopo Bussolari;* Niccolò Giotti nella *Lega lombarda;* Giuseppe Pieri nella *Cunizza da Romano* e nella *Gaspara Stampa;* il Bracci nel *Pier Luigi Farnese* e nel *Luchino Visconti;* il Battaglia nel *Girolamo Ogliati;* il Montanelli nella *Camma;* il Giacometti nella *Giuditta,* nella *Bianca Maria Visconti* e nel *Sofocle;* il Marsuzi nel *Caracalla;* il Checchetelli nella *Vannina Corsa*, nella *Guisemberga di Spoleto* e nel *Manfredi;*

Tommaso Arabia nella *Piccarda Donati;* Giuseppe Ricciardi nella *Lega lombarda* e nel *Masaniello;* Domenico Gaetani nel *Francesco Ferruccio* e Salvatore Mormone nel *Girolamo Savonarola.*

Fermandomi a questi autori più noti, osservo che di essi ho citato soltanto le tragedie meglio rispondenti alle esigenze dell'arte e ai bisogni della patria; e ripetendo lo stesso esame cronologico, sulle altre due forme, il dramma storico e la commedia, trovo senza difficoltà ugual messe abbondante e copiosa, che contraddice pienamente il giudizio espresso dal Panzacchi sul teatro italiano del nostro secolo; tanto più, che molte di queste opere, hanno, oltre il concetto, qualcosa di bello e di buono che non bisogna nè sconoscere, nè dimenticare.

Il dramma storico, ancora più della tragedia, fu arme di partito; rappresentando esso la vita politica, non potè osservare nè regola, nè misura. Artisticamente fu copia dei peggiori esempi che ci diede la Francia, e, come osserva il Trevisani, [1] nessun autore spiegò forza veramente creativa; chi fece meglio degli altri, distrusse il cattivo, ma non creò il buono; la morale venne tratta non dall'azione in complesso, ma dall'espressione isolata dei princìpi che lo scrittore mise in bocca ai suoi personaggi. Quindi la storia fu posta a servizio della favola, mentre all'incontro nella favola avrebbe dovuto esser dipinta la storia, per riuscire coi confronti ad utili insegnamenti.

I migliori scrittori di drammi storici, oltre al Revere, al Battaglia, al Vollo, furono: il Dall'Ongaro, che scrisse il *Fornaretto*, la *Sibilla di Pompei* e la

---

[1] Relazione storica sulle condizioni della letterat. dram., nell'ultimo ventennio.

Bianca Cappello; Paolo Giacometti, che ci diede il *Torquato Tasso,* il *Cola di Rienzo* e la *Lucrezia Davidson;* Giovanni Sabbatini, che si rese noto con l'*Alessandro Tassoni;* Domenico Bolognese, col *Michelangelo Buonarroti* e la *Maria dei Medici*; Pietro Corelli, con la *Rivoluzione di Napoli;* Luigi Gualtieri, coi due drammi di soggetto contemporaneo, *Silvio Pellico* e *Daniele Manin,* e Ludovico Muratori coll'*Anna Maria Orsini.*

Cedettero al gusto francese e ad una certa superficiale filosofia, venuta di moda in sul finire del secolo passato, l'ingegno troppo facile e pieghevole dell' Albergati, e quello più arguto e vivace, ma troppo forzato e falso dell'Avelloni, chiamato il poetico autore ed attore, in cui la fantasia fertilissima prevalse alla coscienza letteraria, così da mandar sulla scena lavori in folla, la cui fine era quasi sempre miseramente abborracciata. Si ebbero anche i drammi sentimentali e lacrimosi, a somiglianza di quelli del teatro tedesco; e in questo genere, i due Federici, padre e figlio, fecero per molti anni le delizie del nostro pubblico, che presto si avvezza alle false cose venute dallo straniero.[1]

Ma la forma drammatica che ha un campo vastissimo e che offre maggior quantità di lavori, è la commedia: mentre i più fervidi e appassionati scrittori si gettavano alla tragedia e al dramma storico, coi quali potevano giungere a un doppio fine, quello di colpire l'immaginazione popolare, e di nascondere sotto il velame della storia il dominante pensiero della patria, altri, ugualmente desi-

[1] E non solo i due Federici, ma anche il Testa, il Bon, il Giraud, il Chiossone, scrissero alcuni spettacolacci, e lo stesso Ferrari pagò il tributo al patetico di pessimo gusto, col *Suicidio,* le *Vecchie Storie* e il *Roberto Wiglius.*

derosi di bene, ma più sereni e calmi, cercavano di rialzare la commedia, soffocata dopo le ultime prove goldoniane del Giraud e del Nota, da una vera invasione di traduzioni francesi e di lavori scritti secondo l'esagerata scuola straniera.

Mentre tutti avevano di mira il *cittadino,* essi vollero formare *l'uomo,* l'uomo onesto e forte, amante non solo della patria, ma anche della famiglia, della religione, del bene e del dovere. Fra questi scrittori, noterò il genovese Paolo Giacometti, che ha scritto e dato alle scene una quarantina di lavori teatrali di tutti i generi; dalla commedia satirica, col *Poeta e la ballerina*, alla commedia goldoniana, spontanea e fresca, con *Quattro donne in una casa;* dal dramma storico, con *Elisabetta d'Inghilterra* e *Maria Antonietta*, alla tragedia semi-alferiana, con la *Giuditta;* dal dramma passionale, con la *Colpa vendica la colpa*, al dramma sociale, con la *Morte civile,* alla commedia famigliare, con la *Donna,* studio psicologico finissimo, e *La donna in seconde nozze,* quadro domestico mirabile per verità e per sentimento; varietà questa, che fornisce splendida prova dell'ingegno meravigliosamente versatile di Paolo Giacometti.

Contemporaneo del Giacometti fu Gherardi del Testa, fecondo scrittore d'una trentina di commedie leggiere, ma gaie, le quali ebbero quasi tutte festosa accoglienza per il carattere italiano, per la semplicità degli argomenti, per la purezza del linguaggio, per la schiettezza del dialogo sciolto e brillante.

Inferiori al Testa, ma pur degni d'essere ricordati sono: il Chiossone, che scrisse la *Suonatrice d'arpa;* Giovanni Sabbatini, che combattè cogli *Spazzacamini*, l'iniquo mercato dei piccoli schiavi

bianchi; Giuseppe Vollo, che diede con la *Birraia,* il primo tentativo d'un dramma, che oggi si direbbe realista; Teobaldo Cicconi, noto per la *Statua di carne* e la *Figlia unica;* l'Anonimo Fiorentino, pel suo *Cavaliere d'industria* e la *Donna di quarant'anni;* Leone Fortis, per *Cuore ed arte, Fede e lavoro;* e L. Bellotti Bon, per *Spensieratezza e buon cuore.*

*
* *

Sopra questi forti ingegni s'innalza Paolo Ferrari. Prima di proseguire il nostro studio intorno a lui, dovremmo vedere, se le parecchie centinaia di opere, scritte nella prima metà di questo secolo, sono tali, da giustificare quello che il Filippi disse vent'anni fa, a proposito del teatro italiano: “ Ormai non abbiamo più nulla da invidiare, in fatto di cose drammatiche, ai nostri arguti vicini; ai loro Sardou, ai loro Barrière, ai loro Augier, ai loro Dumas figlio, abbiamo da opporre i Sardou, i Barrière, gli Augier, i Dumas figlio nostrani, e con qualche cosa di più, proprio con qualcosa di più, la morale! „ Ma chi dobbiamo dunque credere? Il Panzacchi, il quale scrive che settant'anni di miseria senza dignità seguirono il Goldoni, o il Filippi, che pareggia il teatro italiano a quello francese? Fra i due giudizi, l'uno troppo severo, l'altro troppo entusiasta, è il giusto criterio: noi dobbiamo riconoscere che in mezzo ad una vegetazione poco rigogliosa, quasi appassita, ci è dato cogliere qualche fiore; e in mezzo all'artificio ed al vano sforzo che il concetto dello scrittore fa, per compenetrarsi e fondersi nella forma, ci è dato godere qualche raggio di vita intima, qualche slancio di sentimento, qualche moto

spontaneo dello spirito, e ammirare organismi animati e viventi. *Fieno e fiori,* potremmo dire, usando la frase che il Manzoni scrisse pei versi di G. Prati; ma i fiori sono rari, quasi solitari, ed assomigliano a povere produzioni di serra, un po' pallide e stentate, non alle smaglianti fioriture dei fecondi giardini, dove la ricchezza di gemme, di foglie, di colori, di profumo, rivelano la vita esuberante, forte e rigogliosa. Infatti, il maggior numero delle opere scritte in quel tempo, costituiscono la parte barocca, convenzionale, di circostanza della produzione drammatica; “ la parte che passò come i fuochi d'artifizio delle feste popolari, senza lasciare altra traccia di sè, che la coda di fumo, la quale tien dietro all'assordante scoppiettìo delle girandole pirotecniche ; produzione d'attualità, che germoglia, date analoghe circostanze, in tutti i paesi del mondo, ma che nessuno prende sul serio, nè il pubblico che l'applaude, nè gli autori che se ne fanno rei, e che di quegli applausi si compiacciono, sebbene sappiano che vanno molto al di là e molto più in su di loro. „ [1]

Ho creduto necessario fare quest' osservazione, perchè mi sembra, che dalla maggiore o minore importanza, che noi diamo alla produzione drammatica anteriore al Ferrari, dipenda il maggiore o minor valore di questo scrittore, il cui merito principale è appunto quello d'aver posto una diga al torrente dei drammi francesi, che minacciava di affogare nei suoi vortici l'arte italiana. Per tal fine, egli escluse dalla sua commedia, dice il Trevisani, tutti quegli effetti, che colpiscono l'immaginazione, e si fondò unicamente su quelli che dilettano lo spirito.

---

[1] Leone Fortis, *Conversazioni della Domenica.*

Una incresciosa uniformità di tipi e di caratteri non solo, ma di posizioni sceniche e disposizioni di sentimenti, predominava la commedia italiana, e, dati alcuni riscontri nei diversi soggetti, si risolvevano cogli stessi mezzi, e, per poco, colle stesse parole. Le passioni si misuravano non con la forza del cuore, ma col compasso della regola, e più spesso colla ragione unica dell' effetto determinato. Il Ferrari cacciò lungi tutto questo vecchio macchinismo, meglio e più risoluto di ogni altro suo predecessore; e dal Goldoni trasse il fondo e la ragione della commedia; dalla società contemporanea, l' indirizzo; dai bisogni e dai difetti di essa, lo scopo; dal proprio intuito, il sentimento e la formula; dalla conoscenza degli attori, dallo studio del pubblico, da tutti i segreti dell'arte a lui notissimi, la fiducia in se stesso.

Egli s'affacciò alle battaglie della scena in un tempo assai difficile, quando la libertà di pensiero e di parola era conculcata dalla tirannide, quando la censura intollerante e sospettosa non permetteva la più piccola allusione e il più lontano accenno all' idea santa di libertà e di patria, quando il gusto pervertito degli Italiani spingeva ad applaudire tutto ciò che proveniva d' oltr' Alpe, tarpava le ali a chi, con fede e con entusiasmo, tentava rialzare il credito e l' onore dell'arte italiana. Paolo Ferrari quindi, dovè lottare a lungo per vincere le difficoltà che gl' impedivano il cammino; ma sorretto dalla sua fede, dal suo amore, dal suo ideale, con l'occhio fisso nella luce purissima dell'arte, avanzò animoso e giunse a scrivere il *Goldoni,* che lo rese noto in tutta Italia, quale evocatore potentissimo della nuova e vera commedia.

Questo lavoro è l'opera di un artista del rina-

scimento drammatico moderno, l'opera in cui viene risuscitato un passato glorioso, in cui si preludia a un avvenire meno fosco, in cui vediamo rimesse a nuovo le qualità della commedia goldoniana, la vivacità e la spontaneità del grande veneziano. Cinque sono i lavori storici del Ferrari: il *Goldoni*, la *Satira e il Parini*, la *Poltrona storica*, *Dante a Verona* e il *Fulvio Testi*.

In queste commedie il Ferrari non è più imitatore, è creatore, è uomo d'ingegno, se non di genio, perchè scolpisce nella sua opera un'impronta originale e indelebile, trasfondendovi l'indole, l'anima, tutta la forza e l'energia dell'esser suo. Anche il Goldoni aveva cercato di mettere in scena alcuni personaggi storici: il Tasso, il Molière, il Terenzio, ma non fece che inutili prove, e così pure molti dopo di lui, fra i quali il Nota, a cui riuscì inopportuna l'idea di snocciolare con classica euritmia quattro poeti, stemperandone la vita in altrettanti lavori: *Petrarca, Ariosto, Tasso;* avvedutamente s'arrestò atterrito innanzi alla gran figura del padre Dante, la quale pur troppo non mise lo stesso salutare timore a Paolo Ferrari, il cui *Dante a Verona* nulla accrebbe alla sua fama.

Il Franchetti scrisse: „Mentre l'antico dramma storico, pareva volesse seguire le orme della tragedia classica, cercando nei fatti dell'età trascorsa, un'occasione per commuovere con la vivacità delle passioni, o con l'altezza dei concetti; il dramma e la commedia storica moderna, giunse invece a ritrarre, con compiuta esattezza, i pensieri, i sentimenti, i costumi delle persone introdotte sulla scena, soddisfacendo nel tempo medesimo le ragioni dell'arte e la verità della storia.„ Padre di questa commedia fu Paolo Ferrari: egli scrisse il

suo *Goldoni* nel 1852. Premiato al concorso, che la società filodrammatica di Firenze aveva bandito, venne posto in scena dai *dilettanti, in un teatrino di dilettanti.* Gustavo Modena, Alamanno Morelli, e Gaetano Vestri, respinsero il manoscritto, che il Ferrari aveva loro mandato, e ci volle uno sforzo di fede e di sentimento artistico nel Dondini, per cimentare sulla scena quel lavoro rimasto due anni sullo scrittoio dell'autore, polveroso, dimenticato, non curato dai capocomici e quasi quasi nemmeno dallo stesso Ferrari. Il *Goldoni,* rappresentato al Gerbino, riportò un successo strepitoso, entusiastico, trionfale: l'avvenimento oltrepassò i confini dell'arte e gettò, dice il Panzacchi, un soffio d'animazione balda e giovanile per tutta quanta la vita del paese; Paolo Ferrari in quel momento fu l'unico poeta della nazione aspettante, e quando il conte Cavour e Urbano Rattazzi si fecero presentare all'autore per stringergli la mano, mostrarono d'intendere l'opera del commediografo modenese, meglio che due professori d'estetica.

Abbiamo detto che la riproduzione della società italiana nei lavori a tesi di Paolo Ferrari, lascia molto a desiderare; nelle commedie storiche invece è perfetta, vera, fedele immagine del tempo passato. Le ragioni di questa differenza appaiono chiare, se pensiamo al periodo di transizione in cui visse l'autore, periodo che doveva necessariamente offrirgli, come ho osservato, confusione e incertezza di linee, mentre il passato gli presentava una società dalle linee ben determinate, ben chiare, ben precise, con personaggi, costumi ed usi fissati dalla storia in tutta la loro concretezza. Rendersi padrone dell'ambiente, vivere in quel dato luogo, lasciar da parte sentimenti e pensieri propri, per in-

carnare quelli del personaggio posto in scena, rappresentar tutto obbiettivamente e fedelmente, ecco l'intento che il Ferrari si propose e che potè raggiungere, coadiuvato dai grandi mezzi di cui talvolta era assoluto padrone. La vivacità, la spontaneità, il dialogo brillante, l'intreccio scorrevole e piano, la *vis comica* e la perfetta intuizione artistica, sono le gemme preziose che rifulgono nel capolavoro del suo teatro e della drammatica moderna, il *Goldoni e le sue sedici commedie.* Qui il Ferrari è certo il rappresentante diretto e l'erede legittimo del sommo maestro: “venero e studio Goldoni, egli scrisse, ma nel modo con cui si studiano dagli scultori le statue greche, non per imitarle, ma per imparare ad imitar la natura. Del resto, non ho nè un così stolto orgoglio da un lato, nè tanta piccolezza d'intendimento dall'altro, per mirare a *restaurar* Goldoni; il genio non si restaura, e ad ogni modo ben so che altra è l'arte acconcia ad un secolo di bonaccia, come il passato, altra è l'arte acconcia ad un secolo procelloso come il presente.” Questo che il Ferrari scrisse, è vero; ma trova un'eccezione appunto nel suo capolavoro, perch'egli, con potenza somma, restaurò il genio, restaurò Goldoni, ed a questa eredità psicologica, a questa specie di discendenza dinastica, dovè certo la sua gloria, che giustamente possiamo ritenere immortale; perchè, quando nessuno ricorderà più *il Suicidio, il Ridicolo, il Duello,* e tante altre commedie, il capolavoro dello scrittore modenese sarà sempre letto, accolto sulle scene con applausi, e ammirato dagli intelligenti. Per esso, il nome del Ferrari è indissolubilmente legato col nome di Carlo Goldoni, e un raggio di quella luce che circonderà sempre il principe della commedia italiana,

illuminerà anche l'uomo, che seppe trarre dalle *Memorie* Goldoni vivo, Goldoni in mezzo ai commedianti, pettegoli, gelosi, avari, ma di buon cuore; in mezzo alle invidie velenose delle turpi calunnie, alle grettezze ridicole e basse, Goldoni coi suoi dubbi, le sue incertezze, le sue gioie, le sue angoscie, con l'ideale luminoso che gli tracciava la via, Goldoni nell'intimità della famiglia, nei contrasti drammatici e comici, nel trionfo e nella sconfitta, nella speranza e nel mortale scoraggiamento, Goldoni paziente, generoso, pacifico, ma tenace e forte nello stesso tempo, Goldoni che lotta contro tutto ciò che è falso, riprovevole e assurdo nel teatro del tempo suo, che lotta contro gli stessi fratelli d'arte, i quali cercavano di nuocergli con ogni mezzo, anche il meno onesto. Goldoni riempie quindi di sè tutto il pensiero della commedia, per la disposizione filosofica degli incidenti e dei personaggi che vi prendono parte, per l'importanza che l'autore gli ha dato nell'intreccio, nello svolgimento, nella soluzione.

Molti critici hanno detto che il protagonista ha recato un potentissimo aiuto allo scrittore, che il Ferrari, „ uscito caldo caldo dalla lettura delle *Memorie* dell'immortale veneziano, si trovò innanzi alla fantasia perfettamente netti e scolpiti, improntati dal marchio del genio, tutti i personaggi dell'opera sua. „ S'è detto che, quando glie ne balenò la prima idea alla mente, „ quelle figure gli si presentarono come evocate da magico richiamo, e non solamente gli fecero ressa e forza di metterle insieme e riprodurle a vivere un'altra volta, ma gli additarono la via, e gli diedero i mezzi di giungere più direttamente allo scopo, presentandogli i loro caratteri, le loro passioni, il loro linguaggio; „

s'è detto perfino, che il Ferrari trovò fatte le migliori scene, nelle commedie e nelle memorie del grande veneziano.

In tutto ciò v'è senza dubbio qualcosa di vero, ma esagerato in modo tale, che la splendida opera dell'autore, è ridotta presso a poco ad una pittura di seconda mano, a una buona copia d'un bel quadro; e quasi quasi il merito vien dato tutto al Goldoni e alle sue *Memorie*, non all'artista, che seppe, con intuito maraviglioso, addentrarsi in una grande anima e vivere in un tempo alquanto lontano; perchè anche i critici più severi e accaniti, debbono riconoscere che il Ferrari collocò la simpatica figura del riformatore, nel quadro più esatto, più netto, più colorito; debbono riconoscere che mai storico o poeta, seppe rendere con ugual verità i costumi semplici, talvolta leggeri, della Repubblica Veneta; e che il tempo, l'ambiente, il secolo XVIII, non potevano venir riprodotti in modo migliore: solo un miracolo d'arte rese possibile l'incarnazione perfetta del Comico immortale, la riproduzione fedele della sua arte, del suo tempo e della sua vita. Non abbiamo passioni violente, grida strazianti, amori feroci, morti spaventose; ma ciò che v'è d'ordinario e di consueto nell'esistenza umana, le piccole miserie e i piccoli avvenimenti, che fanno ridere e sorridere; e tutto questo, aggruppato intorno alla famiglia dei comici veneziani, alla splendida figura di Carlo Goldoni, a quella soave di Nicoletta, acquista un carattere proprio e originale, acquista il colorito del tempo.

Più volte i critici hanno ripetuto queste parole, che tentano diminuire la gloria di Paolo Ferrari: “in quella commedia v'ha collaborato Carlo Goldoni!„ Ebbene sì, è vero; però quanti, prima

del Ferrari, avevano letto le *Memorie* e le opere del veneziano, e non avevano avuto il lampo di genio, il raggio di luce, che rischiarò allo scrittore modenese la via da percorrere! Quanti, che pur si dissero buoni scrittori drammatici, non trovarono ispirazioni in ciò, che pel Ferrari fu sorgente pura e feconda di bellezze vive, profondamente sentite, e maravigliosamente espresse. Io ho studiato il *Teatro comico* (commedia in tre atti) e le *Memorie* del veneziano, con l' intento di conoscer bene la fonte a cui attinse il Ferrari, e ho trovato che pochi cenni gli bastarono talvolta, per creare i suoi personaggi. Nel 39° capitolo del suo aureo libro, il Goldoni dice che a Genova ebbe una grande fortuna, *la quale formò la delizia di tutta la sua vita*; " sposai una giovane *savia*, *onesta, graziosa*, che mi compensò delle male azioni fattemi dalle donne e mi riconciliò col bel sesso. „ Ammalato di vaiuolo, appena compiuto il matrimonio, dovè soffrire per alcun tempo: " quanto pianse al capezzale del letto, la povera mia moglie! Essa era la mia consolazione, e tale è sempre stata. Partimmo finalmente ambedue per Venezia, al principio di settembre. Oh cielo! Quante lacrime essa sparse! che crudele separazione per mia moglie! lasciava ad un tratto padre, madre, fratelli, sorelle, zii e zie.... ma se n'andava per altro, con suo marito. Arrivato a Venezia con mia moglie, la presentai a mia madre ed alla zia; mia madre rimase incantata alla dolcezza di sua nuora, e la zia, benchè non troppo pieghevole, riguardò la nipote come una buona amica. „

L'amore di Goldoni per Nicoletta, quantunque non espresso mai palesemente, si rivela da pochi e brevi cenni, che sono più eloquenti di lunghe e

inutili digressioni: egli è costretto d'andare a Lucca per una causa, e vi conduce la moglie, e passa con lei *sei giorni, i più deliziosi del mondo*; ha caro di farle vedere una parte importantissima della Toscana, e la conduce attraverso i territori di Pescia, di Pistoia e di Prato; indovina il segreto e vivo desiderio ch'ella ha, di rivedere la famiglia, e fa in modo che suo fratello la conduca a Genova; derubato di seimila lire da un sedicente capitano, il Goldoni rimane *pensoso, malinconico, immerso nel dolore, ma la soave creatura, più ragionevole di lui, invece di lagnarsi della propria condizione, cerca tutti i mezzi per consolarlo, ed egli, rianimato dal suo consiglio, procura di sostituire ai disgusti e al turbamento recatogli dalla malignità d'un birbante, la speranza d'un più felice avvenire.*

Caduta la commedia *I centoquattro accidenti d'una notte,* l'autore si propone di non veder mai più commedianti, nè pensar più al teatro, e raddoppia l'ardore nei lavori giuridici, e vince tre liti in un mese; ma da Venezia il Sacchi gli scrive, stimolandolo a fare una commedia intitolata *Il servitore di due padroni.* Vinto dal desiderio, Goldoni lavora di notte, febbrilmente, ardentemente, e terminata la composizione, la spedisce a Venezia, senza far saper nulla a nessuno: “ non era a parte del segreto altri che mia moglie. Così essa era a parte di tutti i miei travagli. „

Il successo riportato dal lavoro, inebbria il Goldoni; egli incontra Médébac, valente capocomico, che gli propone di diventar poeta della sua compagnia; l'autore accetta con gioia, ma per la firma del contratto, attende Nicoletta da Genova, desiderando avere il consenso di lei: “ conoscevo, è vero, la sua docilità, ma le dovevo sempre riguardi

di stima e d'amicizia. Ella giunge, approva tutto, io spedisco a Livorno la firma. „

Da questi pochi cenni, Paolo Ferrari ha tratto la graziosa figurina di donna, che non potrebbe essere più gentile e più vera: quantunque nella commedia abbia poca importanza, pure non è abbozzata, nè semplicemente delineata, non è una donna qualsiasi, messa a fianco di Goldoni, perchè a Goldoni bisogna una moglie; ma è la Nicoletta vera, viva, amorosamente studiata, e ritratta con fedeltà storica, con intuito di grande artista; è la creatura *savia, onesta, graziosa,* che rese al Goldoni meno triste la vita, meno amara la lotta, più dolce il trionfo e più sopportabile la sconfitta.

Al Ferrari bastano due scene sole, una comica, l'altra seria, per scolpire il carattere della signora Goldoni: corteggiata da due nobili spagnoli, *padre* e *figlio*, ella sostiene, arguta e disinvolta, la conversazione con gli sciocchi innamorati, ferma a tempo le loro dichiarazioni, sorride dei loro complimenti, li burla con grazia, con tatto fine e squisito, e nello stesso tempo è agitata, ha l'animo in tumulto, corre col pensiero al suo Carlo, al teatro S. Angelo ove si rappresenta per la prima volta la *Vedova scaltra.*

In questa scena, maestrevolmente condotta, Nicoletta si rivela col suo carattere sereno e gioviale, coi suoi sentimenti retti ed onesti, e nella scena che segue, ella ci appare in tutto l'orgoglio di donna onesta, in tutto l'affetto di moglie amorosa: ha sentito troppo spesso scherzare sulle donne della compagnia Médébac, specialmente sui rapporti di Placida con suo marito, e vuol conoscere da Carlo la verità, per tornar tranquilla. Goldoni ride della gelosia di Nicoletta, ma quando le sente

dire: “sappiate che, se voi siete veneziano, io sono genovese ed ho tutta l'alterezza della mia patria, „ lascia lo scherzo, la chiama a sè, e le parla teneramente, gentilmente, con calore, esaltandosi a poco a poco: “so che il debito principale d'un buon marito, „ conclude Goldoni, “è quello di conservar senza macchia il nome che impone alla moglie. E quanto a me poi, bisognerebbe impalarmi come il mussulmano, tirarmi il collo come al gallo, senza misericordia, se potessi preferire una donna di teatro dell'anno di grazia 1749, ad una cara, virtuosa, e.... lasciatevelo dire, bella moglie come voi. Siete persuasa? „ Altro che persuasa! Nicoletta rimane confusa, e si rimprovera quel momento di gelosia: “scusami, Carlo;... ma è perchè ti amo.... „ Quanto affetto in queste semplici parole, quanta spontaneità e quanto sentimento in questa scena domestica, intima, graziosissima, mirabile per condotta, per forma e per contenuto. Così il contrasto fra le due scene, lumeggia splendidamente la figura posta in atteggiamenti diversi; qua la vediamo col sorriso sul labbro, sorriso leggermente ironico, graziosamente beffardo, la vediamo col volto irradiato dalla più pura gioia, serena, affabile, amorosa, felice pel trionfo sognato e sperato in segreto; poi, eccola completamente trasformata; nei begli occhi brilla un lampo di stizza, una tremula lagrima di dolore, la voce ha perduto il tono blando e festoso, un singhiozzo sale, sale dal cuore palpitante d'amore, e l'accento della passione prorompe non con un grido disperato, ma con una parola sola, ch'è una dolce carezza: “Ti amo.... „ La donna si è rivelata veramente donna, l'arte ha creato. Se il Ferrari studiò con amore Nicoletta, personaggio secondario della commedia, con quanta maggior cura

dovè studiare Goldoni: volendo riportar tutti i cenni che gli servirono per crear questo personaggio e l'azione della commedia, dovrei trascrivere buona parte delle *Memorie;* lavoro questo, che riuscirebbe poco utile e punto divertente. Mi limiterò quindi ad osservare che il Goldoni nelle sue *Memorie* non racconta nulla distesamente, ma accenna tutto in modo rapido, breve, conciso, fissa l'idea con una parola, la colorisce con una pennellata, la scolpisce con un tocco; ma al Ferrari bastò quella parola per creare una scena, quella pennellata per colorire il suo quadro, quel tocco per scolpire il suo carattere. E non solo: nella frase, nell'osservazione più sfuggevole, egli trova la sfumatura lieve d'un sentimento, la rivelazione d'un passaggio rapido e improvviso, la viva manifestazione dell'animo, per lui più eloquente di lunghe digressioni.

Come alla mamma basta un atto, uno sguardo, un sorriso per comprendere il desiderio e il pensiero del bimbo suo, così al Ferrari, che intimamente conobbe l'anima di Carlo Goldoni, bastò un cenno per intendere il maestro, un cenno che noi lasciamo sfuggire inosservato, e che per lui invece è sorgente d'investigazione e di studio. La fonte quindi del *Goldoni* non è quella che ognuno di noi potrebbe avere dopo la lettura delle *Memorie*, è la perfetta conoscenza psicologica, è l'assoluta padronanza di un'anima, che solo un'altra anima grande poteva comprendere, scrutare nei più intimi ricettacoli, seguire nei più lievi atteggiamenti; infatti il moto fervido del pensiero, l'accelerato palpito del cuore, l'ardente fremito dell'anima di Carlo Goldoni, fu interamente compreso da Paolo Ferrari, che entrò nello spirito dell'immortale veneziano, e lo sentì come nessuno, prima e dopo di lui, l'aveva

mai sentito: così un genio divinò l'altro, e quei due grandi spiriti si seguirono e si legarono con nodo indissolubile ed eterno.

Il Ferrari, col suo lavoro, non intese soltanto di rappresentare un episodio della vita di Carlo Goldoni, ma volle mostrare in che tempi, tra quali costumi, tra quali impacci di mal gusto, tra quali dispetti, e opposizioni, e guerre d'ignoranza, nacque la forma nazionale della nostra commedia; volle ritrarre al vero l'uomo che la inventò, e dimostrare come la natura praticamente esaminata, il vero profondamente compreso, il bello artisticamente sentito, la società individualmente spiata, furono le fonti a cui quel grande attinse, e le aspirazioni con cui le diede impronta e vita. Il Ferrari volle dimostrare tutto questo, anche per far comprendere " il bisogno di seguire una forma eccellente per purità e per bellezza greca, una forma inferiore alle esotiche, che diede all'Italia il primato nella letteratura drammatica, come Dante, il Petrarca, il Boccaccio, il Sanzio, Michelangelo, il Galileo, l'Ariosto, il Tasso, l'Alfieri e molti altri uomini grandi glie lo diedero nel campo delle lettere, delle scienze, delle arti. "[1]

E fu certamente un'idea felice, quella d'aver scelto per soggetto, il più grande e compiuto riformatore che l'Italia abbia avuto, proprio nel momento in cui il desiderio di sollevare il teatro, era da tutti profondamente sentito. Il Ferrari, col ritrarre comicamente le difficoltà, i dispiaceri, le lotte sostenute dal Goldoni, i pregiudizi degli attori, le invidie degli emuli, manifestò tutta la sua teoria dell'arte comica, incarnandola in un esem-

[1] P. Ferrari, *Cenni Storici.*

pio luminoso, e giungendo al fine, meglio che se avesse svolto l'idea con profonde e dotte lezioni d'estetica. E non soltanto dimostrò il modo con cui sorsero i lavori del grande veneziano; sinceramente modesto, egli credè di non avere rappresentato altro che un principio, questo principio: Carlo Goldoni trasse le fonti della sua commedia da avvenimenti e da modelli veri, da uomini vivi. Tale forse sarà stato il primo germe del lavoro, ma poi, a mano, a mano, per abbondanza di umor vitale, altri germi spuntarono e da questi altri fiori, e in ultimo la bellissima commedia fu come la splendida fioritura d'un albero vigoroso e forte: l'ingegno di Paolo Ferrari, l'anima dell'artista, del poeta, dell'uomo, è lì, in quei quattro atti, dov'egli atteggiò la sua indole, manifestò i suoi sentimenti e le sue aspirazioni.

Il Ferrari e il Goldoni, che, come uomini, sono alla medesima altezza, in quei quattro atti si compenetrano e si fondono: l'ideale, le gioie, le trepidazioni, le lotte, le sconfitte e le speranze dell'uno, sono anche quelle dell'altro, e io credo che al successo della commedia abbia molto contribuito la perfetta comunanza di sentimenti, di vita e di dolori; credo che il Ferrari, talvolta, abbia copiato se stesso, per riuscire ad incarnare così bene l'immortale veneziano. Anche lui aveva uno scopo nobile ed alto, anche lui aveva sete di gloria, aveva l'anima e il cuore pieno d'un gentile affetto e d'un culto sincero e devoto, il culto per l'arte, la fata benigna, il roseo miraggio, che gli prediceva un bene agognato, sperato nelle notti insonni e nelle lunghe prostrazioni dopo un faticoso lavoro, dopo uno splendido e lusinghiero trionfo: anche lui provò la tristezza degli sconforti stanchi, le ore amare del

dubbio, tormento ineffabile del vero artista, e la sacra febbre dell'arte. Quante volte, come il veneziano, si sarà domandato: *è genio o illusione?* si sarà detto: *pazzo, pazzo!* e in uno slancio di fiducioso orgoglio, avrà gridato: *avanti!* Quante volte avrà maledetto, come C. Goldoni, il teatro, i comici, l'ardente febbre che lo trascinava alla ribalta, a morir di fame e di rabbia, quante volte invece avrà accarezzato la sua passione, sorriso al suo ideale, benedetto il palcoscenico, quel bel tavolato, che per lui, era campo di lotta, arena di gladiatore!

Il Ferrari dunque, nel darci la vita, l'ambiente, l'anima del Goldoni, nel riprodurre il tempo, il carattere dei comici, oltrepassò il disegno della sua opera, mise in disparte il *suo protagonista vero e logico, la commedia italiana,* e usò tutti colori della sua ricca tavolozza: quelli scelti e prescritti, si mischiarono nella foga della creazione con gli altri, e il pittore, nemmeno all'ultimo, s'accorse d'aver fatto opera completa, tanto spontaneo era stato il suo lavoro.

S'è detto e ripetuto che il Ferrari nei ricordi di Carlo Goldoni trovò caratteri, personaggi e perfino alcune scene: ora vediamo se ciò è vero e in quanto è vero. I capitoli 4° e 6°, tre pagine delle *Memorie*, comprendono l'azione, l'intreccio e lo svolgimento della commedia di Paolo Ferrari; sono come la tenera, piccola gemma, da cui deve sorgere il fiore splendido per bellezza e per profumo: infatti vediamo scaturire da quei pochi ricordi, i quattro bellissimi atti, dove nemmeno una scena è di troppo, dove la naturalezza, la vivacità, la spontaneità, il sentimento, primeggiano, dove viva è l'azione, e vivi sono i personaggi: infatti Goldoni, Médébac, Placida, il vecchio Grimani, i due spagnoli,

Marzio e Sigismondo, i comici della compagnia, sfilano innanzi a noi, in modo tale, che non possiamo confondere l'uno con l'altro: hanno tutti un' impronta netta e decisa, che li caratterizza e li rende creature umane e vere. Ed erano esse, nelle *Memorie*, già completamente formate, umane e vere? Vediamolo con un esempio: io trascrivo tutto ciò che il Goldoni disse intorno a Placida Médébac, *stimabile pei suoi costumi non meno che pel suo ingegno; giovane, bella, ben fatta.* " La sua naturale dolcezza, l'espressiva sua voce, la sua intelligenza, la sua azione, la rendevano agli occhi miei un'attrice stimabile, veramente eccellente, sopra quelle ch' io già conoscevo.... Affezionatissima alla sua professione, era donna sottoposta a fisime, era spesso malata o credeva d'esser tale, qualche volta non avendo in sostanza che alcune volontarie ipocondrie. In quest'ultimo caso, l'unico compenso era quello di dare a recitare una bella parte a un'attrice subalterna, allora la malata guariva nell' istante.... Nella commedia *Le donne gelose*, la parte di Lucrezia, sostenuta da Corallina, fu rappresentata con tanta verità ed energia, che la composizione ebbe un successo splendido; tanto peggio per la signora Médébac; la povera donna ricadde subito nelle solite convulsioni;... Le sue ipocondrie divenivano un giorno più dell'altro incomode e ridicole; piangeva e rideva nel tempo stesso, talora urlava, faceva mille smorfie e mille contorsioni.... Vedendo la prima attrice nell'assoluta impotenza di esporsi sul teatro, feci, per l'apertura del carnevale, una commedia appoggiata tutta alla servetta. La signora Médédac cominciò ad alzarsi la mattina di Natale, manifestando un sufficiente stato di salute, ma quando però seppe che si era pubblicata

per il giorno dopo, nell'affisso, *La Locandiera,* commedia nuova, fatta espressamente per Corallina, andò subito a riporsi in letto con convulsioni, di tal nuova invenzione, che facevano impazzire sua madre, il marito, i parenti, i domestici. „ Veduti questi cenni, rileggiamo la commedia del Ferrari, e Placida Médébac sorgerà innanzi a noi animata da uno spirito vitale, che non troviamo certo nelle *Memorie:* io non veggo in quei pochi cenni, aridi e concisi, il carattere delineato e scolpito, la donna che sente, che si muove, che agisce, che parla; abbiamo gli elementi, è vero, i muscoli, i tessuti, gli organi, ma non il sangue, che è condizione prima di vita e di moto, di calore e d'esistenza. E a me pare che, come Placida Médébac, anche tutti gli altri personaggi sorgano pallidi e scarni dalle *Memorie* del Goldoni, ed entrino rigogliosi e forti nella commedia del Ferrari, forse perchè il Goldoni ci dà il risultato diretto e compiuto, mentre il Ferrari segue il processo psichico dei personaggi. Se consideriamo, per esempio, la graziosa figura di Rosina, prima servetta della compagnia, non la troveremo certo nelle *Memorie* di Goldoni, per quanto accurate siano le nostre ricerche: Goldoni dice soltanto: “ era tutta grazia e recitava le parti di servetta; non trascurai di adoperarmi per lei; ella dava con la sua vivacità, e naturale accortezza, impulsi nuovi alla mia immaginazione, ed io composi una commedia per la sua prima recita. „ Da questo cenno semplicissimo e dalla parola *grazia,* che tutto esprime, ma nulla specifica, sorge Rosina, la servetta veramente graziosa, leggera, volubile, civettuola; così, dal melenso suggeritore del *Teatro Comico,* sorge Tita; e il vecchio Grimani, dalle poche parole che il Goldoni scrisse intorno al

suo protettore. — Sigismondo e Marzio sono quei tipi dell'adulatore e del maldicente che incontriamo in due lavori goldoniani, l'uno nella commedia omonima, l'altro nella *Bottega del caffè;* ma il Ferrari, pur imitandoli, li seppe vestire con abiti propri, come seppe dare uno speciale carattere al tipo dello spagnolo, tolto dalla *Vedova Scaltra* e introdotto nella sua commedia.

Dalle due larve del *Teatro Comico,* il suggeritore e Orazio, capo della compagnia, il Ferrari tolse la materia per foggiar Tita e Médébac, quella materia a cui infuse il suo potente alito creatore. Plasmò due caratteri, o, per meglio dire, due macchiette graziosissime, palpitanti di vita: un geloso e un avaro, che colse nei lati più caratteristici e mise nelle situazioni più indovinate e più comiche. Mi fan ridere quelli che dicono: il *Teatro Comico* fu per Paolo Ferrari una miniera inesauribile, in cui pescò abbondantemente e da cui trasse gran cose pel suo *Goldoni:* ma leggete, leggete dunque quella commedia, che il veneziano scrisse non per creare, non per copiare dal vero, non per fissare caratteri veduti e studiati, ma per mettere in bocca ai comici della sua compagnia le massime intorno al teatro nuovo, all'arte nuova, alla commedia riformata, tanto ch'egli chiamò questo lavoro, *una Poetica messa in azione e distribuita in tre parti.*

Si fa presto a dire: Ferrari ha imitato, ha copiato, ha tolto al Goldoni scene e caratteri; no, egli ha ricevuto dalla lettura delle commedie e delle *Memorie* del Veneziano, l'ispirazione e l'intonazione, nulla di più: nel mio modesto studio, ho trovato una scena sola del *Goldoni*, tolta veramente dalle *Memorie* (cap. 2°), la decima dell'atto primo; tutto il rimanente, quantunque risen-

ta l'influenza del Goldoni, della sua arte, della sua vita, dei suoi sentimenti, dell'opera in cui lasciò la parte più intima dell'anima sua, le *Memorie*, tutto il rimanente, dico, è opera del Ferrari, opera di ricostruzione e d'intuizione, opera amorosa, che solo un cuore grande e una gran mente, poteva pensare e compiere.

Prima del Ferrari, molti avevano tentato di porre sulle scene il grande riformatore, perchè sembrava che una vena d'allegria e di *vis comica* scattasse ancora dal suo nome, solamente a toccarlo; fu rappresentato giovinetto; il Gallina, nel *Primo passo,* mise in azione un episodio della sua vita, così ricca d'avventure, e il Righetti scrisse *Goldoni a Parigi,* e *Goldoni a Milano*; il Fiorio *Il matrimonio di Goldoni*, ma nessuno riuscì a far opera duratura, come quella di Paolo Ferrari. Ammiriamo dunque con entusiasmo, con affetto, con venerazione, questo gran monumento degno dell'immortale veneziano; faremmo tentativo inutile e triste, se volessimo cercare di togliergli la granitica base, che lo solleva in alto; lasciamo le investigazioni e le spietate analisi anatomiche, le acerbe critiche, e ammiriamo: lasciamo a un arguto francese la gloria di scrivere: " *Il Goldoni e le sue sedici commedie,* opera d'erudizione, merita l'immenso successo che ha avuto? È questione di gusto. S'io traducessi le principali scene, non trovereste nulla di nuovo, nè di saldo, in questo studio sui costumi d'una compagnia drammatica del secolo XVIII, e l'Italia è stata molto indulgente a portare alle stelle la commedia del Ferrari. L'invenzione è nulla e l'intreccio è debole, ciascun atto è una produzione a parte, senza alcun vero e forte legame con l'atto che precede e con quello che segue. Il sentimento comico, che

erompe dall'intero lavoro, la vivacità del dialogo e il movimento scenico, non permettono allo spettatore di riconoscere in principio i gravi difetti della concezione e dell'esecuzione. „ Se un francese dunque non si fosse degnato di spingere la sua critica *acuta* fino al *Goldoni*, gl'Italiani avrebbero preso un granchio ben grosso! E il De Gubernatis che giudicò quel lavoro *potente manifestazione d'un vero ingegno comico*, e il Capuana, che ritenne quella commedia, la più bella scritta da un italiano nel secolo che corre; e il Fortis, che ce la fece vedere nel suo giro trionfale per tutta Italia; e il Franchetti, il D'Arcais, il Montecorboli, il Martini, il Cavallotti, il Panzacchi, che la lodarono senza ritegno!

Fortunato il Molière, che non venne posto sulla scena da un temerario francese, come Carlo Goldoni fu posto da Paolo Ferrari! Ebbene, lasciamo alla Francia la sua fortuna, e noi, che abbiam vista corta e cervello ottuso, continuiamo ad ammirare il *Goldoni*, a crederlo il più bel monumento eretto alla santa memoria del veneziano, più duraturo di quello che Ulisse Cambi scolpì nel marmo sui lungarni di Firenze, e di quello che Venezia gli eresse pochi anni or sono. In quelle due splendide statue, vediamo Goldoni con l'ampia fronte serena, con la bella faccia di galantuomo, col sorriso arguto ed elegante, ma muto, freddo, inerte; nella commedia del Ferrari invece, gioisce, freme, ama, combatte, palpita: è ancora con noi, stretto alla vita che lo anima ancora.

È da notare che Paolo Ferrari e Carlo Goldoni sentirono ambedue l'impulso prepotente di ritrarre sulla scena l'adorato maestro, *da cui tolser lo bello stile che lor fece onore;* e l'uno s'accinse al *Molière,*

l'altro al *Goldoni,* con lo stesso sentimento di devoto affetto e di intensa gratitudine.

Il *Goldoni* è senza dubbio superiore all'altro bellissimo lavoro storico, *La satira e il Parini*; superiore per spontaneità, per chiarezza, per il rapido succedersi degli avvenimenti e degli atti, pel dialogo vivace, svelto, scintillante, tutto goldoniano.

Quando Paolo Ferrari scrisse il *Goldoni*, dovè sentire anch'egli, come il veneziano, quella *meravigliosa fecondità per la quale ogni scena ne produceva una seconda, ogni avvenimento ne faceva nascere altri;* peccato che il medesimo fatto non si sia ripetuto, allorchè egli s'accinse al *Parini*, lavoro più di studio che di spontaneità, più di preparazione che d'ispirazione, dove avvertiamo lo sforzo e la fatica, dove spesso l'intonazione pesante stanca ed annoia. Però, tolti questi difetti, moltissimi sono i pregi: nella più evidente pittura dei costumi italiani sull'ultimo scorcio del secolo passato, esso comprende il generoso pensiero di far conoscere al popolo, la virtù che la satira civile esercita sullo spirito, sul sentimento e sul cuore di tutta una nazione, quàndo scaturisce da un ingegno superiore, ed abbandona la sferza del pedagogo, per assumere il vero apostolato del progresso. Paolo Ferrari mise in luce questo pensiero generoso, stimmatizzando, col semplice raffronto, la viltà della satira anonima e triviale, che colpisce di furto e mira all'individuo, e l'altezza di una satira, che ha il suo principio nell'intima natura dell'umanità, che è generata dall'odio e dall'amore; l'odio del male, che fa sorgere più grande, più divino il pensiero, e il desiderio e l'amore del bene. L'apostolato e il nobile assunto di questa satira, da chi poteva esser meglio incarnato se non da Giuseppe Parini? Nel

carattere di quest'uomo, di questo povero prete, che rivolse tutti i pensieri dell'altissima mente, al culto della giustizia e della virtù, che non soggiacque all'avversità della fortuna, che " disdegnò il vile volgo maligno, " che col verso preconizzò lo sviluppo della civiltà " per mezzo delle lettere, l'autore trovò l'ideale vagheggiato, trovò colui, che ispirato dal genio audace, inacerbito dalla tremenda antiveggenza del male, acceso dal fuoco dello sdegno, assurse all'altezza della più alta, della più forte, della più nobile satira: generosa, possente, sublime, non più intesa dopo Dante, essa spirò la sua terribile aura sulla fronte serena del povero prete di Bosisio; povero, ma franco *sotto l'usbergo del sentirsi puro*, povero, ma glorioso, quantunque poco apprezzato, perchè fu il sacerdote d'una novella scuola poetica, severa, libera, cittadina. Nella differenza e nel confronto dunque delle due satire, la satira libello e la satira poema, sta la tela e l'intreccio della commedia; l'una muore per la stessa noncuranza di chi le diede la vita, e l'ingrata memoria resta assorbita dal grido che l'altra solleva.

" Ecco quindi, " dice il Ferrari, " nel primo e nel secondo atto della mia commedia, la satira libello, prodotta, divulgata, avvalorata, dalla venalità, dall'invidia, dalla neghittosità, dalle basse gelosie, agitarsi con varia fortuna, prima tra il sesso *forte* che rende debole e pettegolo, poi tra il sesso *gentile* che riempie di virulenta stizza; eccola spegnersi nel terzo atto e cadere per sempre dimenticata, pel sorgere e pronto giganteggiare della satira poema. " [1]

Che cos'è questa satira?

---

[1] Cenni storici alla commedia: " La satira e il Parini. "

È un istinto invincibile ch'ogni coscienza invade
D'aborrimento ai guasti usi d'inferma etade;
Se questo istinto è in alma cui la virtù non frena,
Che affetta essa, pur sia dalla comun cancrena,
Ecco la turpe satira, verme vil che si pasce
D'altri vermi, e dilata la cancrena ond'ei nasce:
Se invece è in alma nobile, ecco allora l'urbana
Sàtira, eroico caustico, che abbrucia ma risana.
Quella d'invidia e d'ozio nacque, prole bastarda,
Quanto l'ozio e l'invidia neghittosa e codarda;
Questa operosa e ardita in lealtà somiglia
La virtude e lo studio, ond'ella è ingenua figlia;
Come i bastardi quella nome non porta, o come
D'un delatore il figlio, nasconde il proprio nome;
Secura e altera questa sprezza le insidie e l'onte,
Ché d'un padre onorato mostrar può il nome in fronte;
L'una è sempre l'infido pugnal del traditore,
Cade, e del suo padrone divien l'accusatore;
L'altra è spada impugnata in legittima gara,
Che altrui porta i suoi colpi, e i colpi altrui ripara;
Quella nessun corregge, perchè offende sol uno;
Questa ammaestra tutti, perchè non guarda alcuno:
Là fu tema il vizioso, qui la virtude è il tema;
Là morirà un libello, qui resterà un poema! [1]

Ma più che tale alto e nobile concetto, il quale informa tutto il lavoro, noi seguiamo con interesse la figura del poeta, il ritratto della società milanese, dipinto con evidenza maravigliosa, e ancor più attentamente seguiamo il simpatico personaggio che nella commedia occupa il primo posto. Infatti, l'autore del *Giorno* e il secolo in cui visse, passano in seconda linea, perchè il vero protagonista è il Marchese Colombi. Quante osservazioni costò all'autore quel comico marchese! Egli ne trovò l'originale a Massa di Carrara dove conobbe un ricco signore, Filippo Chelussi. "Il valentuomo aveva avuto da natura ingegno buono e versatile;

---

[1] *La Satira e il Parini.* Atto IV, Scena ultima.

ma, privo affatto di ogni coltura, persino elementare, la sua parola, scrivendo o parlando, si trovava in costante sproporzione coll'idea; chè l'idea nella di lui mente era pronta, vivace, sana, ma quanto ad esprimerla, l'affare diventava serio con così poca grammatica! Il peggio è che della sua scarsa grammatica non aveva coscienza, epperò non studiava la parola, la frase, ma anzi parlava spedito e sicuro, lasciandosi uscire imperturbabilmente di bocca tutto quello che gli capitava.

.... L'intercalare *viceversa* che ho attribuito al marchese Colombi lo presi tal quale dal buon Chelussi, il quale ne faceva l'uso più spropositato del mondo.

.... Il *marchese Colombi* ebbe fortuna appunto perchè non è figura di *maniera,* ma subito si palesa per uno studio dal *vero;* se ha un merito, non è merito d'*invenzione,* è di *osservazione* e *riproduzione* di un'immagine di natura, in sè e per sè massimamente artistica. „ [1]

L'autore s'accorse del favore del pubblico pel suo Colombi, e da ciò fu spinto, avverte il D'Arcais, a cercare di frequente il frizzo e la comicità del dialogo, nei giuochi di parola e nelle così dette freddure, e moltiplicò quella geniale creazione, che avrebbe dovuto rimaner sola, come un saggio isolato del suo genere; la moltiplicò tanto, che invase quasi tutto il repertorio del Ferrari, o, quanto meno, la parte comica di esso; infatti troviamo il Colombi riprodotto ed esagerato in Carlo Margheri, [2] in Antonio, [3] in Bartolomeo. [4]

---

[1] Paolo Ferrari, Cenni storici alla Commedia: *La Satira e il Parini.*

[2] *Marianna.*

[3] *La medicina d'una ragazza ammalata.*

[4] *Il codicillo dello zio Venanzio.*

Il Ferrari nel *Parini* trovò maggiore difficoltà che nel *Goldoni:* per l'uno, ebbe, come abbiamo veduto, le *Memorie* e numerose commedie che gli fornirono il colorito del tempo, il sentimento del poeta e dell'uomo, il suo carattere e il suo ambiente; per l'altro non fu aiutato che dal lavoro di Cesare Cantù: *L'abate Parini e la Lombardia nel secolo passato*, dalle memorie del settecento, riboccanti di fasti accademici e di rimatori ridicoli, e dai quattro classici, famosissimi poemetti, che gli diedero l'intonazione e lo sfondo per le scene. Forse la poca efficacia di questo aiuto, influì, scrive il Capuana, " in quell'aria d'estrema incertezza che rivela tutto il lavoro, „ forse per questo l'autore non riuscì a crear Giuseppe Parini come creò Carlo Goldoni. È vero che il soggetto della commedia era la satira e non il poeta, ma quanto avrebbe acquistato di più il lavoro, se il Ferrari avesse colto nel Parini il carattere, il sentimento, i gusti, che possiamo conoscere dalle sue poesie, in cui v'è lo stento, lo sforzo, la lima, è vero, ma anche l'anima del poeta, buona, mite, generosa, da cui prorompe il grido d'orgoglio e di fierezza:

Me non nato a percotere
Le dure illustri porte
Nudo accorrà, ma libero,
Il regno de la morte.

Il Ferrari ci presenta Giuseppe Parini a trentasei anni, quasi sempre taciturno; poche volte lo trae in mezzo a situazioni, in cui può manifestare il suo spirito osservatore; ciò fu necessario, egli avverte, " per non render presto sazievole un personaggio, a cui dovevo dar pochissima azione. „ Ma, potremmo osservar noi, Goldoni che riempie di sè

tutto il lavoro, che parla ed è continuamente in scena, sodisfa troppo la sete del pubblico? no, quando il personaggio ha vita, anima, sentimento, riesce tutt'altro che noioso, e il pubblico lo vuol vedere, udire, perchè, senza rendersi ragione, intuisce l'arte e l'ammira.

Quell'onesta e gentile simpatia del Parini per la virtù, per lo spirito, per la bellezza di Maria Teresa, semplicemente abbozzata, poteva esser fonte di buone e belle ispirazioni: il Ferrari intuì che con essa avrebbe potuto rivelare una parte dell'anima, dei sentimenti, del cuore del Parini, ma troppo leggermente tracciò questa linea caratteristica dell'uomo e del tempo, e mise troppo cura nel presentarla artisticamente col suo profilo più bello. Pur rimanendo fedele alla nota del Cantù, il quale scrisse, che Giuseppe Parini, " vagheggiò la bellezza accoppiata alle doti dello spirito e del cuore, nè si lasciò da quell'ammirazione anneghittire o ribellare alla virtù, ma ne trasse anzi incremento di nobiltà nel sentire e d'operosità nel bene, " pur rimanendo fedele a questa nota, l'autore avrebbe potuto dare un po' più di slancio, un po' più di foga, un po' più di passione, a quell'anima giovanile, che resta troppo fredda e impassibile, a quell'anima, che il poeta ci rivelò nei versi, forte, gagliarda, impetuosa. Perchè tanta smania di dar ragione al Torti:

> ....i dorati scanni
> Premea *taciturno* e intanto
> Notava i vizi e gli oziosi affanni?

perchè prendere quel *taciturno* come la parola del Vangelo, e non ricordare, che se il Parini talvolta rimase silenzioso, fremè sempre nell'intimo dell'a-

nima? Perchè non darci il fremito di quell'anima, il sentimento, l'affetto, il pianto e la gioia, l'abbandono e la speranza, come l'autore fece tanto bene per Carlo Goldoni?

In questa commedia dunque non abbiamo caratteri, giacchè il primo carattere, che il Ferrari avrebbe dovuto studiare e rendere, quello del poeta, manca quasi completamente; tutto il pregio sta nella creazione del Colombi, e nella pittura della società milanese; pittura sapiente, evidentissima, mirabile per colorito e per fedeltà storica; fedeltà che non poteva esser più giusta, giacchè il Ferrari non diede importanza all'ordine dei fatti minuti e senza significato, ma all'ordine delle idee. Qui non posso a meno di riferire il concetto dell'autore: "volli fare un dramma italiano e non milanese; non poteva essere quindi mio scopo, il rappresentare la società di Milano nei suoi vizi, nelle sue frivolezze, nella sua corruttela, dacchè Milano era ben lungi dall'avere in ciò la privativa sulle altre città d'Italia; nè il rappresentare la sua Accademia dei Trasformati, rivaleggiata, anzi vinta in futilità e sonnolenza arcadica dalle mille e mille altre accademie della Penisola: io mirai a tutte raffigurare le goffaggini e stolte inutilità arcadiche, e la vacuità degli intendimenti. Diedi ai viziosi nome di mio conio, all'Accademia titolo di mia invenzione, e così di generale applicabilità a tutti i viziosi e a tutte le Accademie d'Italia." [1] Quindi egli, per avvicinare ed aggruppare nel suo quadro, ciò che valse a dar impronta e carattere all'età rappresentata, non badò a molte inezie. Che il Parini, per esempio, non scrivesse nel *Caffè*, che

---

[1] *Cenni storici citati.*

tra lui e i Verri fosse alcuna divergenza, che la guerra fatta al Parini fosse di una maniera o di un'altra, che il libro del Beccaria producesse i suoi effetti anni prima o anni poi, che Pietro Leopoldo, solo molti anni più tardi, traducesse in articoli di legge i paragrafi di quel libro, poco importa al Ferrari. „ M'importa, „ egli dice, „ di far conoscere e sapere al pubblico, che cos'era il *Caffè*, e come le idee che propugnava, eran quelle degli uomini egregi del tempo, dei Verri come del Parini e del Beccaria. M'importa fargli sapere, come il poeta fosse osteggiato e con quale strategia, che cosa fece il libro del Beccaria nel corso di pochi anni, periodo breve tanto nello spazio d'un secolo, ch'io posso artisticamente e dialetticamente stringerlo e simboleggiarlo nel periodo di pochi mesi; in una parola, preferisco l'insegnamento morale alle minuzie cronologiche, il monumento alle Calende e agli Idi. „

Il Ferrari dunque, per darci la fisonomia del tempo, trascurò e talvolta trasfigurò i particolari storici, metodo questo già tenuto dal grande Victor Hugo, che nella sua *Lucrezia Borgia* errò la storia individuale, ma ritrasse in modo completo e vero le corti italiane del secolo XVI.

Il giusto criterio di ricostruire con fedeltà storica solo quel tanto che può dare nel modo migliore il carattere del tempo e della società, mise il Ferrari sulla giusta via, e lo guidò alla ricostruzione dei costumi italiani sul finire del secolo XVIII. Dando un rapido sguardo alle condizioni della nostra patria in quel secolo sfortunatissimo, vediamo con quanto acume e con qual discernimento d'analisi il Ferrari scelse e aggruppò fatti e avvenimenti caratteristici.

La società italiana èra corrotta, perchè corrotta era la famiglia: essa comprendeva, oltre alla madre, al padre, ai figli, una persona estranea, il cicisbeo; costui faceva parte d'una ben trista genia, quella dei cavalieri ozianti, i quali ridussero a regola ciò ch'era disordine, e diedero al vizio una specie di legalità. Paolo Ferrari incontrò sovente questi insulsi damerini, quest'ombre perpetue della donna, nelle commedie del suo grande maestro, il quale ne empì le scene, rappresentandoli come uomini *mirabilmente composti di qualità negative, non amanti, non servi, non mariti.* " E che? Pregiudichiamo la sua riputazione, col dire che Don Rodrigo la serve? Io servo donna Virginia, voi favorite mia moglie; e per questo, che c'è di male? " Anche il Baretti, forse per carità di patria, dipinse i cicisbei come i successori di quei poeti, che cantarono per tutta la vita gli occhi, la mano, le trecce d'una bella donna, o di quei paladini che corsero il mondo e combatterono nelle giostre per un femminile sorriso. Ma io osservo, che se anche furono innocenti bambolaggini, queste unioni di dame e di cavalieri, tolsero per lo meno, alla famiglia le squisite dolcezze domestiche, l'intima, serena e cara pace.

La donna, continuamente occupata di mode, di vestiti, di acconciature, continuamente unita col cavaliere servente, non curava affatto i suoi figli, che, affidati a gente venale, crescevano disamorati e tristi. I giovinetti, sotto la vigilanza di mercenari custodi, perdevano la vivacità e la volontà, sopivano ogni slancio generoso, ogni nobile impulso, ogni affetto gentile, e si piegavano inerti al cenno d'un superiore e all'uniformità del viver comune: diventavano adulatori, pusillanimi, irresoluti,

fiacchi di corpo e di spirito, senza dignità, senza carattere, senza forti propositi: avevano un solo concetto alto, quello dei natali della famiglia, e riducevano l'onore a una virtù di parata, all'eleganza del vizio. L'arte, la scienza, la patria, l'amicizia, l'amore, la famiglia, tutto era lettera morta per essi, che, superficialmente istruiti, corrotti nell'intimo dell'anima, stanchi d'ogni cosa, scettici a vent'anni, derisori di quanto v'è nella vita di più santo e di più sacro, si gettavano nella società, dove falsi amori e false gioie finivano con abbatterli completamente.

Le fanciulle poi, senza aver mai provato la deliziosa infanzia del sentimento, venivano chiuse bambine nei tetri chiostri, in cui rimanevano per sempre, o ne uscivano alla vigilia delle nozze. Affidate a persone, che dovevano ignorare di madri e di spose gli affetti e le cure, crescevano come i poveri fiori di serra; non luce, non carezze, non amore, non baci, ma le estenuanti e lunghe preghiere nelle buie e silenti cappelle, le tristi passeggiate, per gli anditi oscuri e freddi, con le rigide suore pronte a punirle per le più lievi mancanze. Quelle anime giovanili, esacerbate, si chiudevano ad ogni gentil sentimento, e il tesoro d'affetti, proprio della donna, con rapidità vertiginosa dileguava, per lasciar nel cuore un vuoto cupo e triste: anche la fede diveniva ogni giorno più, arida manifestazione d'un sentimento infiacchito e vicino a morire. Tolte da quei sepolcri, fredde come l'aria che avevano respirato, egoiste come le vecchie suore che le avevano custodite, ignare delle ingenue commozioni di un primo affetto, esse tornavano alla vita insensibili: il cuore non poteva più aver palpiti generosi, nè gli occhi lagrime di

commozione, nè l'animo affetti gentili; andavano all'altare col sorriso sul labbro, calme e serene, e anzichè pensare ai futuri doveri di spose e di madri, pregustavano le gioie del lusso, delle feste, della libertà, di cui erano avide come assetati fiori.

Il marito, era per lo più, uomo stanco di piaceri, logoro e vecchio a trent'anni; egli sceglieva una sposa, non perchè il suo cuore palpitasse alla vista d'una giovinetta bella e pura, non perchè il pensiero, in un soave rapimento d'amore, la vagheggiasse moglie amorosa e madre santa dei suoi figli, ma perchè le convenienze e il grado gli suggerivano un acquisto qualunque.

Tale nobiltà infingarda, vana, voluttuosa, di cui ho cercato dare un pallido riflesso, leggera, volubile, guasta fino alle midolla, protettrice insultante, tutta fronzoli, oro e ricami, fu stupendamente descritta dal Parini, evidentemente rappresentata dal Ferrari.

Nell'orgoglioso e perfido conte Travasa, abbiamo il tipo del giovane nobile: egli scende dalle *superne stanze,* dopo aver fatto aspettare lungamente chi deve servirlo, affinchè questo ricordi *per quanto immensa via, natura il parta dal suo signore.*

> . . . . . . De' labbri formando un picciol arco,
> Dolce a vedersi tacito sbadiglia,

e pazientemente si sottopone *ai gloriosi affanni, a quei che gli versa nelle mani acque odorate, e con l'ottuso dente del liscio pettine, lieve solca le leggiadre chiome.*

> . . . . Tutto avvolto
> In candidi lini, a la grand'opra
> E più grave del dì s'appresta e siede.

Nembo d'intorno a lui vola d'odori
Che a le varie manteche ama rapire
L'aura vagante.

Accoglie il maestro *che il suo bel piè modera e guida,* colui che *l'addestra a modulare, con la flessibil voce, i soavi canti, e il precettor del tenero idioma,* che gli accarezza le orecchie con la nova, ineffabile armonia.

In lui, nel conte Roccalba, e nel barone Degiuno, vediamo riprodotti gl'insulsi damerini, gli sciocchi cavalieri di più sciocche dame, quali sono la marchesa Elena, la contessa Paola, eleganti, briose, piene di grazia squisita, ma civettuole e maldicenti. Il pensiero si perde quasi in quel mondo frivolo e pettegolo, dorato e risplendente di gemme, fra quella turba di *magnanimi e pacifici mariti,* di *pudiche spose,* di giovani signori, pei quali sempre nuove anella s'intrecciano

. . . . a la catena immensa
Onde alternando amor l'anime avvince.

La scena, che li rappresenta, è bellissima: tutti i cavalieri e le dame milanesi, credono di vedersi adombrati nel racconto della vergin Cuccia, e scagliano contro Parini, assente, acri invettive e fieri sarcasmi, ne minacciano la perdita, proprio come aveva fatto il principe di Belgiojoso nel 1763, quando, credutosi personalmente offeso dalla satira del *Mattino*, minacciò il poeta, dicendogli che, se avesse pubblicato il *Meriggio*, non avrebbe veduto la sera.

Il Ferrari, col porre l'oscuro e ignoto Parini a contatto dell'alta società milanese, rappresentò chiaramente la distinzione delle classi, la persuasione

che i nobili avevano d'una superiorità naturale: infatti si credevano nati per godere, mentre altri lavoravano per procacciar loro i godimenti; nati per inebbriarsi al banchetto della vita, mentre a stento, altri potevano raccogliere le briciole cadute. L'egoismo faceva disconoscere la dignità della natura umana, rendeva convinti i nobili d'una supremazia ingenita, non acquistata, nè meritata.

Quando Roccalba, Colombi, Degiuno, Taverna, si credono fieramente offesi dal satirico poeta, non cercano sodisfazione con la spada, perchè il plebeo Parini non è degno di ciò; credono opportuno farlo bastonare dai loro servi, perchè il bastone è la moneta con cui i signori pagano i torti, e la legge sancisce questo spietato diritto.

Noi vediamo nella commedia del Ferrari, Giuseppe Parini accolto quasi per dispetto dall'alta società; quando il Colombi deve presentarlo a sua moglie, cerca invano un titolo da aggiungere all'oscuro nome, che non vuol pronunziare così semplice e nudo, quasi fosse una bestemmia o una degradante parola; in mancanza del titolo aggiunge un *de*, che per lui è distintivo di magnanima discendenza. Fra questi nobili sciocchi, tutti pieni del loro titolo, e del loro grado, vediamo più volte il Parini, in mezzo alle amorevoli espressioni e alle buone parole, colpito da uno sguardo ironico, da un frizzo amaro, da un'affabilità insolente, perchè le cortesie dei nobili non sono altro che degnazioni. E mentre gli stolti sprezzano il genio, circondano premurosi il barone De Gianni, lo salutano grande poeta, gli stringono la mano, ne ascoltano i versi come responsi d'oracolo.

Un altro particolare, che serve a compiere il carattere della società italiana sul finire del secolo

passato, è, oltre la distinzione fra le due classi, dei nobili e dei plebei, la differenza, lo stacco netto e reciso, l'abisso insormontabile e profondo, tra quelli nati a comandare e quelli nati a servire: se consideriamo quest'eccessiva disuguaglianza, par quasi che il sangue di Cristo sia rimasto infecondo, infeconda la parola benedetta, che proclamò tutti fratelli. Nel modo arrogante con cui il Travasa tratta i suoi dipendenti, nella servilità loro, nell'episodio del povero Giuseppe cacciato senza misericordia, per aver urtato la cagnetta della padrona, abbiamo rappresentato questo carattere, la prepotenza del nobile e l'umiliazione del servo.

Non un particolare, dunque, fu trascurato dall'autore per la completa riproduzione della corrotta società; abbiamo il tipo del *giovine signore,* del cavalier servente, della dama, dell'arcade presuntuoso e ignorante, del ricco e del povero, del padrone e del servo, del poeta illustre e disprezzato perchè plebeo, del poeta mediocre e ricercato perchè nobile e adulatore; sappiamo che cosa furono le mille e mille sciocche accademie italiane, quanto valse il cenacolo insigne dei patrizi lombardi, che, stretti attorno ai Verri, al Beccaria, all'Archinti, scaldavano nel giornale, *il Caffè,* i semi del futuro: in una parola, possiamo conoscere nell'evidenza della più comica rappresentazione, la corrutela, l'effeminatezza, il vizio, l'ignoranza di quel tempo frivolo e leggero, di quel mondo dorato e gemmato, ma debole e immorale. Per questo, il lavoro del Ferrari risponde perfettamente alla definizione che il Molière diede della commedia, nella sua prefazione al *Tartufo:* "un pöeme ingénieux, qui par les leçons agréables reprend les défauts des hommes." Non meno felice osservatore e pittore, è il Ferrari

nella rappresentazione dei costumi del popolo. La spinta a scriver commedie popolari, dice il D'Arcais, gli fu data dal favore che il pubblico concedeva in quel tempo alle Compagnie in dialetto, e segnatamente alla Compagnia piemontese del Toselli.

Il Pietracqua, lo Zoppis, il Garelli, scrivevano pel teatro piemontese, commedie popolari, piene di festività e di brio: le prime attrici del Toselli, si chiamavano Adelaide Tessero e Giacinta Pezzana. Da ogni parte s'additava agli autori italiani l'esempio del teatro in dialetto, che prosperava per virtù delle commedie popolari; Paolo Ferrari volle provare che il teatro italiano, avrebbe potuto mettersi anch'esso per quella via.

Come nelle commedie storiche, così nelle popolari, l'autore non trovò il grave ostacolo delle incertezze delle linee, con cui dovè lottare quando volle riprodurre sulle scene la società del suo tempo; perchè ogni difficoltà scomparve, allorchè cercò il soggetto e i personaggi nella vita popolare, che è ottima palestra di studi originali, e vena fecondissima di comico riso. Lo studio del popolo è uno dei mezzi migliori per ricondurre l'arte sulla via del vero, giacchè le classi umili della cittadinanza, serbano, fra gli sconvolgimenti sociali, l'impronta paesana. Se l'autore drammatico entra nell'intimità delle famiglie modeste e borghesi, trova quasi sempre belle e buone ispirazioni; se entra nel casolare del contadino o nella stanzuccia dell'operaio, conosce il coraggio, la forza, l'eroismo, il sacrificio, vi trova spesso cuor contento ed affettuoso, parola franca, ingenuità, fede ed amore tutto primordiale; se è introdotto nello splendido palazzo del ricco e del potente, e alza il velo di segreti non avvertiti

o ignorati, fugge deluso, perchè vede che al potente

Palpita oppresso il cor
Sotto la man sovente
Del gelato timor,

e torna fra la gente rozza, ma buona; volgare, ma sincera; ignorante, ma affettuosa; torna al popolo, fecondo di ispirazioni come la terra d'erbe e di fiori, e vive con lui, lo ama, lo studia, lo ritrae. Essendo il popolo schietto, e meno mutabile dell'alta società, i costumi della commedia popolare sono quasi simili in tutti i tempi; perciò, se possono parer antiquate alcune scene dei *Rusteghi*, della *Bottega del caffè,* degli *Innamorati,* invece sembrano scritte oggi, da capo a fondo, le *Barufe Chiozote.* Negli strati inferiori della società, le passioni e i vizi, si manifestano quasi sempre allo stesso modo, o con lievissime differenze, perchè manca l'astuta raffinatezza che continuamente indaga e trova nuove vie per coprire e mascherare il sentimento, il pensiero, l'intimo palpito del cuore; l'uomo del popolo s'abbandona all'impulso che lo domina, opera semplicemente ed ingenuamente, confessa quello che ha sentito, che ha sofferto, che ha goduto.

E il Ferrari non guarda il popolo attraverso una lente che mescola e confonde uomini e oggetti, che altera ogni cosa, la linea della prospettiva, la purezza armonica e il tono dei colori; egli invece guarda il popolo da vicino, sceglie tra la folla un uomo, lo prende come soggetto di studio, l'osserva, lo fissa negli occhi, gli scruta l'anima, gl' interroga il cuore, e di quell'anima giunge a conoscere i sensi più riposti, di quel cuore i palpiti più deboli, che rende maravigliosamente con le lievi sfumature e le gradazioni della sua ricca tavolozza. La

natura gli appare nel suo vero aspetto, le passioni e i caratteri vengono da lui afferrati non coll'arida precisione del fotografo, ma col processo creativo, che dà loro esistenza immortale. In queste commèdie, il Ferrari spiega completamente le sue più elette qualità d'artista: la forza poetica e meditativa, la conoscenza sicura e profonda del cuore umano, la sapienza nel ritrarre i caratteri, nell'afferrare la situazione chiara ed efficace; spiega il potere ch'egli ha, in sommo grado, di commuovere e di trascinare l'uditorio, il potere che ha di fargli dimenticare tutto, di farlo vivere coi suoi personaggi, esultare, fremere, piangere di pietà e di amore, delirare anche, quando tocca la potente corda del patriottismo.

Intuì che il popolo è la fonte inesauribile e purissima dell'arte, intuì che la natura, questa tavolozza dai cento colori, quest'arpa dalle cento corde, poteva fornirgli sfumature delicate e suoni armoniosi, attinse alle due sorgenti e consegnò al libro immortale dell'arte quei preziosi gioielli che sono la *Medicina d'una ragazza ammalata* e il *Codicillo dello zio Venanzio.*

Queste commedie popolari non metteranno mai grinze, e vivranno sempre sul palcoscenico, splendide di gioventù, di vita e d'umore festevole; e le bellezze loro saranno perpetuamente rinascenti e visibili tanto all'occhio del volgo, quanto a quello dello studioso.

Come Tommaso Grossi in molte novelle patetiche, usò il dialetto della sua Milano, per mostrare che si può far piangere anche con la semplice parola del popolo, così Paolo Ferrari scrisse la *Medicina d'una ragazza ammalata* in dialetto modenese, per provare che i modi rozzi, ma sinceri della

plebe, parlano pur essi al cuore. Infatti non possiamo rimanere insensibili dinanzi alla manifestazione viva e appassionata del santo affetto paterno, che il Ferrari incarnò in Girolamo, il protagonista della commedia. Quest' uomo rozzo e un po' volgare, che parlando della figlia, invoca Dio e la Madonna benedetta, che con la mano callosa asciuga le lagrime, e talvolta non pronunzia intera la parola, perchè un singhiozzo gliela rompe nella gola, quest'uomo, che nella foga del dolore trova l'accento maravigliosamente rispondente al grido dell'anima, quest'uomo che ha nelle vene l'ardente sangue popolano, che sente l'amore pei suoi figli come le belve del deserto, che sarebbe capace di uccidere per difenderli, per salvarli, che trova la espressione più soavemente gentile parlando della sua fanciulla ammalata, quest' uomo, dico, è vivo, vero, e riesce a commuovere profondamente. — " Quella ragazza.... non ci posso pensare, ma pur troppo prevedo così! — Quella ragazza dunque... — Madonna, fate che mi sbagli! — Insomma quella ragazza mi muore.... mi muore di struggimento! Mettetevi nel caso mio; siamo povera gente e non si ha altra consolazione nel mondo, che quella dei nostri figliuoli! Quella figliuola poi della Filomena, non sta a me il dirlo, ma è una di quelle creature, che delle compagne non ne ha anche un re di corona.... perchè ubbidiente, perchè buona, perchè onesta.... insomma, vi dico, la consolazione di sua madre, mia e di tutta la casa. — E dire che adesso me la vedo, poverina, di giorno in giorno a deperire, e diventar sempre più magrettina, sempre più pallidina!... Con quella tossetta secca, con quelle due rosette rosse sul viso!... E mai un lamento, per non darmi pena! Se credete in Dio,

Antonio, l'è uno spasimo tale!... — Io vi dico questa, se vado con la vettura lontano solo venti miglia, da star fuori una nottata in tutto.... mi par sempre, quando ritorno a casa, di dover ritrovare qualche disgrazia.... e subito pianto lì i cavalli in mano al garzone, e via che cammino.... e infilo la porta, e su per le scale a due, a tre scalini per volta, che mi batte il cuore, mi manca il fiato, mi sento martellare i polsi negli orecchi,... perchè vorrei esser subito in cima alle scale.... e pure non vorrei mai arrivare al momento di aprire l'uscio di casa.... che mi aspetto sempre di vedermi venir incontro la Domenica con le mani nei capelli, e dirmi che la nostra figliuola è in mano del prete.... Oh! la Madonna benedetta non vi faccia mai provare altrettanto„.

In queste semplici parole, chi non sente l'affanno d'un padre? E per metterlo in rilievo, l'autore non ci presentò Girolamo sempre con le lagrime agli occhi, con la voce strozzata, col lamento sul labbro; egli comprese che ciò sarebbe stato contrario al tipo del popolano, gentile ma ruvido, affettuoso ma volgare. Avrebbe creato un'imbelle femminetta, che raramente troviamo nella plebe, dove anche la donna è ardente e forte, dove le passioni e gli affetti, non modificati dall'educazione e dalla coltura, rimangono quasi allo stato naturale, sinceri ma violenti. Tutto ciò poi ch'è diluito, ripetuto, svolto in modo troppo ampio, perde d'efficacia, e specialmente gli affetti: quando sono davvero sentiti, hanno il potere di render forti le più deboli creature, coraggiose al punto, d'affrontare con desiderio e con orgoglio, disagi, privazioni, lotte, sacrifizi d'ogni genere; difficilmente la parola può esprimerli, e se arriviamo

a trovare per un istante, come il buon Girolamo, l'accento caldo e appassionato, che manifesta l'anima, è molto; però quell'accento basta a rivelare la potenza dell'affetto, basta quella parola sola, perchè il nostro cuore palpiti con un altro cuore agitato e commosso. Ben considerando il carattere di Girolamo, vediamo ch'esso sorge vero e compiuto, per forza di contrasti. Dal contrasto infatti derivano l'efficacia e l'evidenza: se poniamo una bella testina bionda accanto a una testa arruffata e incolta, se facciamo entrare un raggio di sole in una lurida stanza, se avviciniamo la splendida rosa al cardo selvatico, e il più sereno lembo di cielo alla sterile landa, e il più bel volto di Madonna alla figura d'una baccante, la soavità e la grazia di quel capo biondo, di quella rosa, di quel lembo di cielo, di quel raggio di luce, di quel volto di Madonna, sembreranno certo più grandi e più divine. Così è pei fatti morali: dal contrasto sorge evidente il sentimento e il carattere: quando Girolamo vuol impedire a suo figlio un'imprudenza, quando vuol persuadere Antonio a far giustizia, mette in campo, oltre all'autorità, il ragionamento e la persuasione, parole buone e cattive, preghiera e comando; la più santa invocazione e il motto più volgare del vetturino: ora non ha fede che nella propria forza, ora spera soltanto nelle orazioni della moglie, e da questo insieme di gentilezza e di volgarità, di fierezza e di sommissione, d'affetto e d'odio, sorge l'uomo del popolo, qual è veramente. Egli, che ruggisce come una belva quando vede sua figlia minacciata, sa anche trovare il carezzevole accento del più tenero affetto, quando parla di lei; egli, che leva il coltello per salvare il suo sangue, un momento dopo lo getta inorridito, e si rivolge a Dio

e alla Madonna con la fede pura e sincera delle anime buone.

Io credo che pochi abbiano compreso e ritratto l'uomo del volgo, come fece Paolo Ferrari; se dei suoi quarantaquattro lavori non rimanesse che Girolamo, il fiero tipo popolano, costruito solidamente, e vivo anche oggi dopo molti anni, vivo sempre, perchè la plebe sarà sempre così, rozza, ma buona ed onesta, il Ferrari sarebbe degno di vivere nell'eterne pagine dell'arte. Fortunamente però, non è questa l'unica creazione, che resisterà al tempo; studiando il suo teatro, vediamo che esso abbonda di creature umane e vere, verissime quelle delle commedie popolari: la *Medicina,* oltre a Girolamo, offre il tipo della vecchia chiacchierona, superstiziosa, che crede allo stregamento e che ad ogni parola butta giù un proverbio; il tipo del giovinetto popolano, buono ma tempestoso, ardente e fiero; della madre che lavora e prega; della fanciulla timida e affettuosa, che vuol bene, e muore per la passione che la strugge, muore a diciotto anni, senza un lamento, rassegnata e sorridente. Non è insulsa questa leggiadra figura, come può parere a prima vista: docile e buona, non sa reagire, ma ha nelle vene il caldo sangue paterno, nell'anima la virtù, la dolcezza, la soavità della madre; e all'ultimo momento, si rivela con un atto di sublime sacrificio che la fa santa. Antonio poi, è una felice copia del marchese Colombi.. che a me non sembra, come vogliono alcuni, esagerato fino alla caricatura: quanti ignoranti abbiamo conosciuto, che, per un'infarinatura leggerissima d'istruzione, voglion parlare in punta di forchetta; se penso agli spropositi che una mia cameriera infilzava con rapidità vertiginosa, e a quelli dello scrittore di petizioni e di lettere, non

esito a riconoscer la supremazia di quella donna sul tipo creato dal Ferrari. Questo tipo lo ritroviamo nel *Codicillo dello zio Venanzio*, altra bellissima commedia tolta dal filone d'oro, che l'autore scoprì e a cui disgraziatamente non attinse a piene mani.

E con le commedie popolari, preziosi gioielli di un bel serto di gloria, profumati fiori d'un ricco e smagliante giardino, in cui mi sono inoltrata fiduciosa e ardita, chiudo questi miei cenni, che per brevità non ho potuto render completi, come richiedeva la copiosa materia: dirò ancora soltanto che dall'opera complessiva del Ferrari, oltre all'anima eletta dell'artista, ci appare anche quella dell'uomo, del cittadino, del padre; e se le mie impressioni non fossero troppo simili a quelle di Leone Fortis, le manifesterei, lieta di poter porgere un piccolo tributo d'ammirazione e d'affetto, a quell'ingegno veramente superiore e forte. Ma che cosa potrei dire di nuovo, dopo tutto quello che ha scritto l'amico sincero e affezionato, che lo conobbe intimamente, e che nei bellissimi *Ricordi* ce lo presenta nella sua interezza umana ed artistica, in tutte le fasi della sua vita, nella gioia e nel dolore, nel trionfo e nella sconfitta, nel santuario della famiglia e sul tavolato del palcoscenico, nello studio quieto, raccolto e severo, e nella rumorosa allegria degli amici, nei convegni eleganti, nel bollore della gioventù e nella calma della virilità, come insegnante, come letterato, come protettore, come artista, come amico, come patriotta, insomma come fu veramente nella lunga, onesta e laboriosa vita?

.... Vadan pure in fumo tutti i sogni dorati
Di gloria e rinomanza, e gli allori sperati
E l'ansia di tant'altre giovanili chimere,

Pur che si salvi il nome d'uom che fa il suo dovere.
Ah! mio caro Signore, non ho che un sol conforto,
Ed è, che i figli miei, allor che sarò morto,
Se non potranno dire d'aver avuto un padre
Famoso per artistiche, insigni opre leggiadre,
Diranno: amò l'Italia: cogli arfasatti e i ciuchi
Non ebbe comunanza: odiò Tedeschi e Duchi:
Tra i professor l'alzarono: eppoi tra i segretari,
Eppoi tra i cavalieri: egli restò Ferrari,
Paolo di nome, in legge dottore, e, quanto al resto,
Orgoglioso dei titoli sol d'italiano e onesto. [1]

Così, come appare in queste parole, io l'ho conosciuto studiando le sue opere, da cui sorge luminosa la bella figura dell'uomo, che fu il primo scrittore drammatico della nuova Italia, e che illustrò con l'ingegno, col lavoro e colla fede, il periodo del risorgimento nazionale, "quei due sacri decenni di epopea, che cominciano con le porte di Milano chiuse dietro le spalle dei Tedeschi, e terminano con le porte di Roma aperte innanzi a noi." Egli, forte e costante, non s'inebbriò dopo i primi e strepitosi trionfi, ma tentò nuove vie, e come disse il Cavallotti, iniziò nuove e più lunghe battaglie in nome di un'arte, sollevata nei giorni delle patrie congiure, a dignità coraggiosa di milizia e di sacerdozio. Per questo santo ideale, l'artista lottò prima con la diffidenza e col dubbio dei capocomici, che non volevano accettare il suo *Goldoni*, poi con le esigenze dei critici che lo condannavano a scriver sempre capolavori; lottò con le incertezze e con l'abbandono del pubblico, affrontò i mutamenti di tendenze, di forme, di gusti, lo sbizzarrirsi di nuove scuole; e, dopo aver dato all'Italia più di quaranta lavori, dopo aver provato le inebbrianti gioie di ri-

[1] Tolti dal libro di L. Fortis, *Paolo Ferrari*.

petuti trionfi, cadde nell'abbandono e quasi nella dimenticanza. Ma anche nel triste periodo di delusione e d'amarezze, non posò, non esaurì completamente il coraggio della fede artistica, che sempre gli diede la costanza nella lotta; e a un tratto risorse, gagliardo veterano, per morire sulla breccia, per ricevere l'ultimo glorioso bacio, l'ultimo plauso cordiale e sincero del pubblico. “Il vigore giovanile gli trascorse nuovamente per le vene; egli ritrovò sè medesimo, rannodò come in un nesso simbolico di tutta la sua vita, di tutta la sua arte, l'ultima opera col sorriso della prima; confuse la gaiezza del *Fulvio Testi* con la giocondità del *Goldoni;* e mentre ancora durava l'eco degli applausi, mentre ancora passava nell'aria l'ultimo festoso lampo di luce, dentro quel lampo il Ferrari sparì.” [1]

Dell'opera collettiva d'ogni artista grande e vero, scrive il Cavallotti, sopravvive qualcosa che la preserva dal tempo, anche quando tutti i particolari di essa, all'occhio e alla memoria si dileguano. Come Menandro vive e respira la giovinezza eterna sulle scene, anche oggi, che tutte le sue commedie sono perdute, così, dall'insieme dei lavori di Paolo Ferrari — se alcuni non bastassero alla resistenza sul tempo — rimane nella storia dell'arte italiana, una traccia caratteristica, un'impronta duratura, e un senso d'alto rispetto alla dignità dell'arte, che gli si affacciò come una triste o faceta, arguta o bonaria, ma sempre seria educatrice.

Infatti educatrice egli la volle nel tempo del servaggio, mentre invocava sulla scena le virtù civili, e coraggiosamente adombrava le speranze italiane; educatrice negli anni delle nuove fortune,

---

[1] F. Cavallotti.

studiando e berteggiando le piccinerie, i vizi, gli egoismi, le debolezze e le viltà dell'*epoca frolla* e spossata, succeduta all'epoca forte delle congiure e delle battaglie; educatrice tanto nel fine, quanto nei mezzi; e, o che il Ferrari provocasse la commozione oppure il sorriso, educò sempre, manifestando il culto ch'egli ebbe pel dovere, per l'onestà, pel bene. Questo appunto dà all'opera artistica e complessiva del Ferrari, una speciale impronta, una nota di sincerità, di geniale idealità, che par voglia rammentare ai giovani il fine dell'arte, quel fine per cui non soltanto dobbiamo osservare e copiare, ma sentire, commuoverci e creare.

Infatti, in una rassegna drammatica del 1865, il Ferrari scrisse queste parole che rivelano a fondo il suo concetto: " Gustavo Modena — che aveva la posa dello scettico e del cinico — diceva con fiera mordacità, tre essere i requisiti d'un grande attore: voce, voce e voce. Io non nego l'utilità di questi tre requisiti: ma ve ne aggiungo nientemeno che altri sei per conto mio, e sono: verità, verità e verità — ma soprattutto cuore, cuore, cuore. Questi ultimi tre sono i più indispensabili. In arte nulla si fa, nulla si ottiene, se il cuore non c'entra..... ". Il Ferrari sbagliava, prendendo le parole del Modeua alla lettera; ma io ho voluto riportare il suo pensiero, quantunque male appropriato, perchè dimostra a fondo il concetto dell'artista, concetto che le seguenti parole riconfermano.

" Non basta osservare e copiare — per fare un dramma, bisogna sentire e far sentire — bisogna che il dramma abbia un cuore e che parli al cuore, altrimenti una buona macchina fotografica varrebbe molto meglio. "

L'utilità del poema drammatico, scrisse il Cor-

neille, sta nella pittura semplice dei vizi e delle virtù umane, che è larga di ottimi effetti, se ben fornita e fatta in modo che il vizio non si confonda con la virtù; e la virtù sarà sempre amata, quantunque infelice, il vizio sempre odiato, quantunque vincitore. Paolo Ferrari intuì quest' intendimento supremo dell' arte, e non ne calpestò le leggi, non ne rovesciò le regole d'estetica, non offese la coscienza pubblica, non violò i precetti dei grandi maestri, non profanò la morale, non rese l'arte schiava di basse passioni. Egli volle ricondurre il teatro alle pure fonti, che lo resero onesto ed utile passatempo; volle correggere i traviamenti del gusto, e richiamar l'arte nel suo vero campo, quasi fatto deserto; sui gloriosi monumenti del passato modellare il presente; sulle orme del gran padre della commedia italica, riparare i guasti prodotti da una torbida fiumana scesa d'oltr'alpe. E al concetto altissimo e severo che il Ferrari ebbe dell'arte sua, l'autore sacrificò, nota il Cavallotti nel suo bellissimo discorso, talvolta la fantasia, talvolta una bella ispirazione seduttrice, talvolta la tentazione di facili applausi, ma quel concetto rese più gagliardo l'*io* del poeta, e lo fece prorompere in impeti d'affetto vero, in veri accenti d'ira e di dolore, in lagrime sentite, in scrosci di riso schietto, in lampi di comicità genuina; gli fece crear tipi umani, e lo aiutò a spingere l' acuto sguardo d'osservatore, nelle anime, nei cuori, nelle menti, per trarre quei pensieri, quei sensi, quei palpiti, che diede ai suoi personaggi come sacra eredità di studio e d'affetto.

Quanta benevolenza avrebbe incontrato il Ferrari nella critica, se talvolta fosse venuto meno alla severa morale: la scuola dei veristi avrebbe

riconosciuto in lui un *affiliato*, degno d'esser con
dotto in alto, in *alto*; e le *realistiche* commedie
fedeli riproduzioni di quanto v'è nella vita di tri
ste e di malvagio, sarebbero state certo ritenut
capolavori, poichè alla morale non si bada, quand
signoreggia il vero nel suo lato più brutto. Il lat
bello, onesto, buono, che l'autore cercò sempre, in
defessamente, è pei veristi vecchia e noiosa ripeti
zione, idealità, sentimentalismo, sdilinquitura, rob
che ha fatto il suo tempo e a cui bisogna cantar
il *requiem*.

Ma Paolo Ferrari non si lasciò trarre mai d
lusinghe e da piacevoli inganni, fu rigido e amant
del bello, che intuì e sentì come l'uomo dell'antic
Grecia, ed ebbe per esso un culto devoto, che pi
volte lo fece prorompere in un grido di guerr
santa e benedetta: “In alto, in alto i cuori!„

A Emilio Praga, giovane poeta della giovan
scuola, che ansante e trafelato, tentava stringer
in un delirante amplesso, la vana chimera del ve
rismo, Paolo Ferrari scriveva alcuni versi alti, me
lanconici, sereni, dignitosi, irradiati dal sorriso d
quella musa vereconda e casta, di cui difese sem
pre il pudore e il culto con nobile apostolato:

O tu, che fremer senti entro il cervello
Anima di poeta e di pittore,
Nega che in arte il Ver si muta in Bello,
Come raggio di sol si fa colore.
Tu, che se guardi il nato bambinello,
Centuplichi le tue fibre d'amore;
Tu, che ad un suo sorriso, a un suo saluto
Impari l'universo in un minuto;

Tu, che la donna allorquando rammenti,
Par che rammenti l'angiol tutelare;
Tu, che un alato canto affidi ai venti

Perchè vada lontan, valichi il mare,
Cerchi uno Scoglio e un Vate, e due recenti
Mirti, e ponga due fior sopra due bare;
Tu, che questi bei cieli e questi caldi
Soli d'Italia, e i fulgidi smeraldi

Che costellan le nostre azzurre sere
E l'albe nostre. con sì eletto stile
Dipingi, e delle nostre primavere
L'armonïoso, inghirlandato aprile;
Tu, che al nome di padre alzi alle sfere
L'occhio sereno d'un pensier virile,
E di serti e avvenir senti desio,
E senti e vedi e benedici Iddio;

Tu la fede del Bel neghi ai poeti?
. . . .
. . . .

Emilio mio, non è la Poesia
Di penombre e di schizzi umil negozio;
Ginnastica non è di fantasia,
Per far salti mortali in ore d'ozio;
È un'austera e gentil filosofia,
D'ogni fede, è la fede e il sacerdozio.
O Sacerdote, dalla tua tribuna
Scendi, se è ver che non hai fede alcuna.

Ma se a quella tribuna, Emilio, sali,
D'officio un'alta dignità ti vieta
E l'inutil latino e gli acri sali
Ond'è ghiotta la plebe analfabeta.
Tu dell'aquila hai l'occhio, e tu n'hai l'ali;
L'aquila al sole, al sol vola o poeta:
Il sole è l'astro del regale augello,
Il sole del Poeta, Emilio, è il Bello.[1]

E questo fulgido e smagliante sole, di cui il Ferrari invocò il benefico raggio per l'amico sventurato, fu l'astro che gl'illuminò sempre la via, che gli scaldò la mente e l'anima, che gli tinse tutto coi

[1] Versi tolti dal libro di L. Fortis, *Paolo Ferrari*.

più vaghi colori. *Come l'apostolo per la Croce, il guerriero per la patria, il cavaliere per la donna,* Paolo Ferrari lottò e visse pel Bello e pel Buono; scaldato dalla fiamma del sacro fuoco, egli potè aggiungere un atomo d'oro all'aureola luminosa che corona la santa Musa dell'arte, sola e grande ispiratrice d'opere immortali.

Per comodo di chi acquista questo libro si uniscono tre titoli di esso da ritagliarsi e ingommarsi sulle schede dei Cataloghi dei libri posseduti, avendo molte biblioteche pubbliche e private fino a tre Cataloghi (alfabetico, a materie, topografico).

CASTRUCCI Clotilde. **852. 75**

IL TEATRO DI PAOLO FERRARI, Saggio critico con una lettera di *Giulio Cappuccini.*

1898. *Città di Castello - S. Lapi - Editore.* — Vol. in-16 di pag. x-116. . . . . . L. 1,00

CASTRUCCI Clotilde. **852. 75**

IL TEATRO DI PAOLO FERRARI, Saggio critico con una lettera di *Giulio Cappuccini.*

1898. *Città di Castello - S. Lapi - Editore.* — Vol. in-16 di pag x-116. . . . . . L. 1,00

CASTRUCCI Clotilde. **852. 75**

IL TEATRO DI PAOLO FERRARI, Saggio critico con una lettera di *Giulio Cappuccini.*

1898. *Città di Castello - S. Lapi - Editore.* — Vol. in-16 di pag. x-116 . . . . . L. 1,00